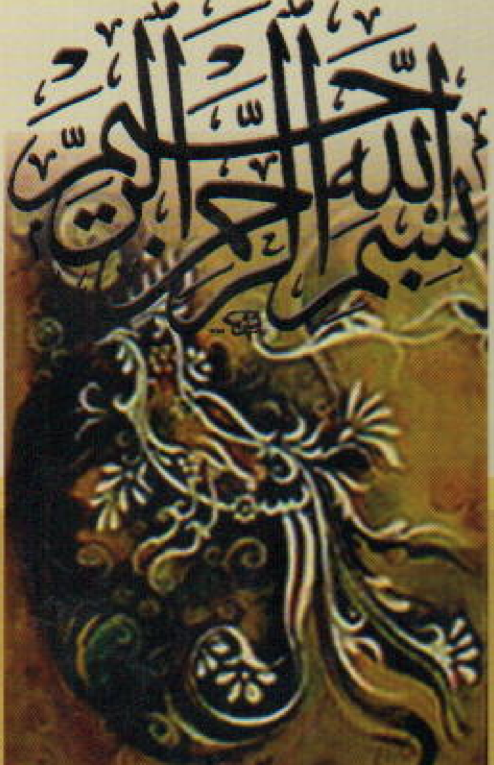
سلسلة النقد المعرفي (٢)

أطياف النص

دراسات في النقد الإسلامي المعاصر



الدكتور
محمد سالم سعد الله
جامعة الموصل

عالم الكتب الحديث

جدارا للكتاب العالمي

سلسلة النقد المعرفي (2)

أطياف النص
دراسات في النقد الإسلامي المعاصر

د. محمد سالم سعد الله

الاهداء

الى

من أَسَّرت نفسي ..

وأَسَرَت سمعي وبصري

الى

مشكاتي .. وضياء مسيرتي

(زوجتي العزيزة بان)

المحتويات

المقدمة

الحمد لله الذي حدّد للإنسان نقده ، وأعاد له هدايته ورشده ، ومنحه نوراً بعد جهله ، والصلاة والسلام على نبيه القائل : (أدّبني ربي فأحسن تأديبي) .

وبعد :

تتخذ كل تجربة حضارية لنفسها مفاهيم معينة تعبر مــن خلالهــا عــن المشهد المعرفي الذي وصلت اليه ، انطلاقا من تمثل مجموعة من النصوص مشروعية الحفاظ على الفكر المُنشِىء لها ، مقدمةً ابعادا للوعي الانســاني ، ومتواليةً من العلاقات الثقافية ، وسلسلةً من التأثيرات في المتلقي .

وانطلاقا مما ذكر نحاول في هذا الكتاب تقديم مكونات معرفية في اطــار النقد الاسلامي المعاصر اطلقنا عليها (اطياف الــنص) ، لإيماننــا بفاعليــة حوار النص مع ذاته اولا ، ثم مع متلقيه ثانيا ، ولهذا الحوار اطياف حاولنــا الكشف عنها في مجموعة من المحــاولات التنظيريــة والتطبيقيــة ، آثرنــا تقسيمها على ثلاثة اقسام : (أطياف النص النقدي ، وأطياف النص الشعري ، وأطياف النص السردي) .

وينبني مصطلح النقد الاسلامي المعاصر عندنا على ادراكــات معرفيــة تشمل مدارات عقدية اولا ، وانسانية ثانيــا ، وثقافيــة ثالثــا ، لــذلك فــان التوصيف يتجه نحو تمثل نصوص قــد يحمــل اصــحابها إحــدى المــدارات المذكورة ، انطلاقا من شمولية السلوك العقدي الاسلامي في احتواء التوجهات الانسانية والثقافية التي تحمل تصورات عن الله والكون والحيــاة والانســان قريبة من التصور الاسلامي ، لذلك فالنص الإسلامي ــ كما نرى ــ هو النص المتضمن للمعاني الانسانية التي تعالج المشكلات ، وتقدم الحلول ، هو نــص موظف غير مترف ، لديه برنامج واقعي لتصوير القضايا وتقديمها بشكل فني تقني مهني .

وينهض النقد الاسلامي المعاصر على ممكنــات معرفيــة اتاحــت لــه مشروعية البقاء في سياق تسارع المسيرة النقدية العالمية ، ويواجه منظومة من الاسئلة المنطقية مرة ، والتشكيكية مرة اخرى ، من قبيل : هــل نتحــدث عن مؤسسة نقدية اسلامية ، ام طروحات متطورة لا نهائية ، ام دعوات لــم تمتلك بعدُ امكانية التطبيق ، اين يمكننا البحث عن نظرية النقد الاسلامي : في

الناقد الاسلامي مثلا ، ام في الاعلان عن غائياته من خلال تقديم العلل وسرد الخطابات ؟ . ثم من هم منظرو النقد الاسلامي المعاصر ، وهل امتلكوا رصيدا عقديا ومعرفيا ونقديا : عالميا واقليميا ، ثم هل اتسعت مساحة التنظير الاسلامي لتشمل الذوات العارفة من الارجاء المعمورة ، ام انها مارست توزيع المهام وفقا لبيئة اقليمية محدودة ، وهل يتمتع المُنظّر الاسلامي بحق اللجوء الى الأدب والنقد بدلا من سلطة الفقيه والواعظ ، وهل سنحقق بصمات دلالية اذا اهتدينا الى ثقل الموروث في هذا الاطار ؟ .

تمتلك الدعائم البحثية للنقد الإسلامي اسس بقائها للقابل من الزمن جهدا علميا وحضاريا ، ويمكن القول ان التنظيمات الاسلامية التحليلية للنقد الاسلامي المتأني في العصر الحديث يمكنها وضع خطة منهجية تحوي في جعبتها المسوغات العقلية لبناء النقد الاسلامي المستقبلي ، ولا يمثل باي حال من الاحوال عملية الاجترار لطروحات الاخر .

بإمكان النقد الاسلامي المعاصر بناء صرح من الادراكات المستقبلية التي تتناول جهده بيانا وشرحا ونقدا وعرضا لايجابيات وسلبيات ، وتوضيحا لمناهج نقدية اسلامية وليس منهجا واحدا ، ثم امنيات بفتح اقسام تخصصية في الكليات الانسانية في الجامعات العربية مستقبلا .

لقد ادرك المشتغلون في حقل الادب الاسلامي ونقده ان المهمة الرئيسة تكمن في تحديد اركان المناهج النقدية الاسلامية : النصية منها والسياقية ، والبعد عن الحديث عن المضمون حسب دون الاهتمام بالشكل كما هو حال بعض النصوص النقدية الاسلامية التي عالجت المضمون على حساب الشكل .

ان النقد الاسلامي المعاصر هو صيغ انسانية يستدعي بعضها بعضا لمشاريع فكرية نسجتها جاهزيات المُدركات المعرفية ، وهي نتاج عقلاني ثقافي في تحويل ابجديات الاسلحة النقدية التقليدية الى اسلحة منهجية ذات فاعلية شاملة يتربع عليها الفكر الفاعل لها .

وختاما هل يمكن الحديث عن (الفرادة) في تحديد المنهج النقدي الاسلامي بوصفه متوالية معرفية لا نهائية ، ام بكونه ممارسات سلطوية صيغت لها مجموعة اليات تُظهِر دونية الاخر وفوقية الانا ؟ اعتقد ان المستقبل كفيل بالاجابة من خلالِ الجُهد النقدي والابداع المتواصل .

د. محمد سالم سعد الله / الموصل

14 / تموز / 2006 م

القسم الاول :
أطياف النص النقدي

الإشكالية المنهجية في دراسة الأدب الإسلامي
ـ مقدمات ومقترحات ـ

في خضم المعطيات المنهجية المعاصرة، وامتداد الأفكار، والمتواليات التجريبية الهجينة، في زحمة الذات والماهية، وفي إشكالية تحقيق الوجود، ومنافسة الأخر، في خضم ذلك كله تتلاقح الأفكار، وتستنتج الفرضيات، وتقدم المقترحات.

إن الفكر المنهجي لا يبني مقولاته على تفعيل الذات وتجميد الزمن، ولا بالانحياز للتفلسف وترك العلوم المتحاورة، إنما يبنيها وفق تحديد إجرائي مبدئي، يبدأ من التمسك بشذرات الفكر الناتج مدورا بالخبرة العيانية وصولا إلى خطوات المنهج الكلي الذي سيتوصل إلى نهاية المعادلة المعرفية.

من التكيف المعرفي إلى صياغة السؤال :

يستقطب الأدب الموجه العقدي، ويخترق مضمونه من خلال الحيز الإنزياحي الذي تسلكه اللغة، فيقدم حركة لولبية للدلالة، ولغة الأدب الإسلامي تقدم تلك الحركة اللولبية، وتعاني في الوقت نفسه من إشكاليات عدة أهمها :

1/ إشكالية اسلمة الأدب.

2/ إشكالية غياب المنهج.

3/ إشكالية تحديد المصطلح.

4/إشكالية الدور الإعلامي.

تطرح الإشكالية الأولى التساؤل آلاتي:

ما هي مهمة الأدب الإسلامي وأين تكمن؟ هل تكون بمشروع اسلمة الأدب، أم بمشروع تقديم الأدب الإسلامي؟

يمكن القول أن كلا المشروعين مهمان، فالمشروع الأول يندرج ضمن ثنائية (الأنا والأخر)، والثاني يندرج ضمن ثنائية (الشكل والمضمون)، يطرح المشروع الأول عصورا خلت، ويقدم إمكانية الحوار مع المعطيات الراهنة اخذا بعين الاهتمام الولوج إلى مملكة الأخر للاستفادة من طروحاته، ثم محاولة توظيفها ما يتفق والتوجه الإسلامي، ونبذ ما يتقاطع معه.

والمشروع الثاني يقدم نمذجة للخطاب الإسلامي، مستمدا مادته من البحث عن الأنساب التي تلتقي مع طبيعة توجهه، وتتمثل في ذلك التراث ذي الغنى المعرفي والثقافي.

هذا ويمكن تقديم مقترح لمحاولة (توأمة) بين المشروعين، فالمشروع الأول ينتمي إلى (الانفتاح على الكينونة)، ويندرج الثاني ضمن (الانتماء إلى الانوية) –نسبة إلى الأنا– ونحن بحاجة إلى كلا المشروعين لتحقيق فرادة (الأنا)، وعدم الانعزال عن (الأخر).

وتطرح الإشكالية الثانية قضية مهمة جدا وهي: غياب المنهج عن ساحة (الأدب الإسلامي)، فمن المعروف أن الآداب العالمية أو المذاهب الأدبية الكبرى خطت لها مناهج تحدد مسيرتها، وتنظم افقها التنظيري، وتشرنق نفسها بخصائص تعمل من خلالها في ميدان التطبيق.

وغياب المنهج يؤدي إلى ضبابية الرؤية، وهي تقود من ثمَّ إلى عدم وضوح في الجوانب التنظيرية، وخلل في جانب التطبيق، وهذا ما يفسر لنا ميل بعض النقاد الذين ينتمون إلى دائرة (الأدب الإسلامي) إلى اللجوء إلى المضمون في التحليل والتركيز لبيانه، على حساب القضايا الفنية والتقنية على صعيد الشكل، سواء في العمل الشعري او الروائي او القصصي أو المسرحي.

أما الإشكالية الثالثة فهي ناتجة عن الإشكالية الثانية، فغياب المنهج يعني غياب المصطلح، غياب الفرادة، غياب الخصوصية، ولازال (الأدب الإسلامي) بوصفه سلطة لاهوتية، يمثل محنة التحديد بين أدب يصدر عن أديب ذي توجه إسلامي، وبين أديب يعبر عن القيم الإنسانية المتوافقة مع التوجه الإسلامي الشمولي للكون والطبيعة والحياة والإنسان وان صدر عن أديب لا يحمل العقيدة الإسلامية كـــ(طاغور) مثلا.

وبهذا تنازع مصطلح (الأدب الإسلامي) طرفان:

الأول: يطلق هذا المصطلح على الأدب الذي يدور في فلك تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان ويصدر من أديب مسلم.

ومن أنصار هذا التوجه: (نجيب الكيلاني في كتابه: مدخل إلى الأدب الإسلامي، محمد حسن بريغش في كتابه: في الأدب الإسلامي المعاصر، وعبد الباسط بدر في كتابه: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، واحمد محمد علي في كتابه: الأدب الإسلامي ضرورة، وعدنان النحوي في كتابه: الأدب الإسلامي

إنسانيته وعالميته، وعماد الدين خليل في كتابه: نظرية الأدب الإسلامي، وعبد الرحمن رافت باشا في كتابه: نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد).

الثاني: يطلق هذا المصطلح على الأدب الذي يلتقي مع تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان سواء صدر من أديب مسلم أو غير مسلم، ومن أنصار هذا التوجه: (محمد قطب في كتابه: منهج الفن الإسلامي، وابراهيم عوضين في كتابه: مدخل إسلامي لدراسة الأدب العربي المعاصر، وسعد ابو الرضا في كتابه: الأدب الإسلامي قضية وبناء)(1).

والذي نميل اليه التوسعة في تنوع المصطلح، فمع وجود (الأدب الإسلامي) بوصفه مصطلحا تندرج تحته كل الآداب التي تقدم التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان وتصدر عن أديب مسلم، مع ذلك نقترح مصطلحا أخر يشكل جزءا من المصطلح الأول، والمصطلح المقترح هو (الأدب الإنساني) الذي من الممكن ان يندرج تحته الإبداع الذي يصور هموم الإنسان وقضاياه المختلفة، فضلا عن رؤية هذا الإنسان لاحوال الموجودات وإبداع الخالق مع ما يتفق والتوجه الإسلامي.

وقد اقترح البعض تسمية (الأدب الإيماني) او (آداب الشعوب الإسلامية) منطلقين من ضرورة اتساع الأدب الإسلامي ليشمل كل أدب تتحقق فيه خصائصه دون النظر إلى (من قال) انما (بما قيل)، وان اهم صفة في مصطلح (الأدب الإسلامي) هي صفة (إسلامية التصور لا العقيدة)(2).

اما الإشكالية الرابعة فهي تشكل عائقا كبيرا امام انتشار واتساع الأدب الإسلامي، فالأضواء التي تسلط على هذا الأدب متواضعة جدا اذا ما قورنت بغيرها، وسيؤدي ذلك إلى معرفة جماهيرية متواضعة ايضا، لكن هذا لا يعني انعدام المحاولات الجريئة التي تظهر هذا الأدب، مقدمة جهودا قيمة لترميم بعض الفجوات التي تسود هذا الجانب.

ويمكن عد جهود رابطة الأدب الإسلامي العالمية التي أسسها (ابو الحسن الندوي)، منطلقات جادة وموسوعية للتعريف بالأدب الإسلامي واحتضان رواده، وقد تعددت مراكزها في (الهند، باكستان، الخليج، المغرب، لبنان، الاردن، مصر، تركيا)، وتصدر الرابطة مجلات متخصصة في هذا الميدان منها: (مجلة الأدب الإسلامي في الخليج، ومجلة المشكاة في المغرب، ومجلة كاروان أدب وترجمتها: قافلة الأدب في باكستان –وهي ناطقة باللغة الأردية).

وهناك دوريات أخرى تصدر عن جهات أخرى، تنشر نصوصا من الأدب الإسلامي-لكنها غير متخصصة، منها: (مجلة الرسالة الإسلامية والفتوى والتربية الإسلامية في العراق، مجلة فلسطين المسلمة والمسلمون في لندن، مجلة منار الشرق في بنغلادش، مجلة النور في اليمن، مجلة الوعي الإسلامي والتضامن الإسلامي في الخليج، مجلة أخبار الفكر الإسلامي وإسلامية المعرفة في ماليزيا، ...).

وعلى الرغم من تلك الجهود فلا زال البعض منها متعثرا -نوعا ما- في الوصول إلى الهدف من تحقيق عالمية الأدب الإسلامي، لان بعضها يقدم نصوص الأدب الإسلامي على حياء لاغراض زخرفية او تزينية او روتينية تبعا لاسلوب المجلة.

فضلا عن ان وسائل الاعلام المرئية -العربية تحديدا- لاتنسجم مع هذا اللون من الأدب، ولا تسمح بظهوره الا بما يتوافق مع الطقوس الساذجة التي تقدم على انها نموذجا للاسلام والموشحات الدينية، والاذكار الوعظية والارشادية، والأدب عندما يدخل هذه المتاهة يفقد خصوصيته وينزع جماليته ليضعها على حائط السكون والعدم، فيغدو جسدا بلا روح، ومضمونا بلا شكل، وقوالب لاتنتمي إلى الفن والإبداع.

والمفهوم الخاطئ للأدب الإسلامي هو الذي يتصوره البعض على انه الأدب الملقى في المناسبات الدينية وطقوس الموشحات، واحتواؤه على لفظ الجلالة، واسم الرسول ﷺ، او اسماء الصحابة (رضي الله عنهم) او ماشاكل ذلك، والذين يتصورون الأدب بهذه الصيغة لا يقدرون الأدب والفن، ولا يتعظون بموقف الرسول ﷺ لبنائه منبرا للأدب والشعر في مسجده الشريف.

وعلى اية حال فواجب الأدب الإسلامي ان يحرر نفسه من القيود اللاعقلانية التي احيطت به، ليتسنى له الرقي لمنافسة الأخر الذي لم يدخر جهدا في بنائه برجه العاتي وتحصين مملكته.

اما في ما يخص اتهام (الأدب الإسلامي) بانه ذو توجه عقدي لا فني، فهذا مردود، لان هذا الأدب وهو يحمل تلك العقيدة السمحاء لم ينس التوظيف الفني، والاعتناء بالشكل وتقنياته -في بعض نماذجه- هذا من جانب، ومن جانب أخر فالأدب الإسلامي ليس بدعا من الآداب العالمية الأخرى، التي تلتزم التوجه العقدي، فهناك الأدب العبري(3)، وهناك الأدب المصور لقيم وتصورات الكنيسة، وظهر ذلك بشكل واضح ومميز مع الرومانسية من خلال

التركيز على الجوانب الروحية، والأدب الممجد للوثنية كما هو بارز في الأدب الكلاسيكي، والأدب الكونفوشيس في الصين، والأدب الهندوسي الناطق باللغة الاردية، وأدب الرنجا والهايكو الناطقان باللغة اليابانية، وأدب الدرافيد البوذي في سيريلانكا، وأدب المدينا والباكونفو والذولو في افريقيا ... الخ.

نحو خصائص منهج إسلامي مقترح:

إنّ آلية العمل المنهجي المقترح تتكون من مصطلحات ثلاثة تقوم على علاقة جدلية بينها، هي: (التراث/ الاصالة)، (الحداثة/ المعاصرة)، (النص/ الواقع الإبداعي).

اللجوء إلى التراث لا يعني –مطلقا– رفض الحداثة وما يتعلق بها، وقد شكل التاريخ معينا ثرا، ومادة غنية لمبدعي الأدب الإسلامي، فالشعر وسيلة التواصل الإنساني بين الماضي والحاضر، وهذا ادى إلى تفهم الشاعر ذلك الماضي وتحليل معطياته، والاستفادة منها في الواقع المعاصر لتحفيز النفوس، وايقاظ الهمم.

والحاضر لا يمكنه السير منفصلا عن تلك الايام الموغلة في رحم التاريخ، لذلك لابد من رؤية الحاضر بمنظور تاريخي، ليمارس التاريخ دوره بوصفه محفزاً على التجدد والانبعاث، والبحث عن المستقبل الافضل لن يتحقق الا بتقمص الماضي بوصفه تيارا دفاقا يصب في الحاضر ويرفده بمكوناته، ويدفعه نحو الافضل من خلال تجاوز التجارب التي وصفت بـــ(السلبية).

وهذا حال جميع الامم التي تريد بناء نهضتها المقترحة، فعصر النهضة والانوار الاوربيين صعدا على اكتاف الموروث اليوناني والروماني –فضلا عن الموروث الإسلامي– واستلهما من كل ذلك مادتهما، فاستنبطا النظريات، وحددا الاسس الضرورية في البناء الحضاري الجديد، وان كانت اوربا في عصر نهضتها قد احتاجت إلى قرون اربعة ونصف في بناء حضارتها، فان العالم الإسلامي يستطيع اختزال تلك المساحة الزمنية الكبيرة إلى نصف قرن، ولكن مع البصيرة الفاحصة للماضي، والتطلع إلى المستقبل، والنهوض بالحقائق، لان عصر النهضة قد استعان بغيره في النهوض، وعلينا فعل الشيء نفسه لان الحكمة ضالتنا، وهذا يتماشى مع التفسير الإسلامي للتاريخ "الذي يستمد من رؤية الله (سبحانه وتعالى) التي تعلو على الزمان والمكان، وتتجاوز مواصفات العصر النسبية، فانه ينظر بانفتاح تام إلى الاحداث ويسلط

الاضواء على مساحاتها جميعا.."(4).

والتصور الإسلامي للالوهية والوجود والحياة والإنسان تصور شامل كلي، ولكنه واقعي في الوقت نفسه، وهو يكره -بطبيعته- ان يتمثل في مجرد تصور ذهني معرفي، لان هذا يخالف طبيعته ومادته وغايته، وان هذا التصور جاء ليغير مشروعية التصورات السابقة، جاء ليبين عقيدة وهو يبني امة، جاء لينشر منهجا ذا سمات فكرية ومعرفية خاصة، ولا انفصال بين منهج تفكيره الخاص، وتصوره العقدي وبنائه الحيوي، كلها حزمة واحدة، وسلسلة واحدة، ومن نبع واحد.

ومن الجدير بالذكر أن وظيفة آلية العمل المنهجي للأدب الإسلامي هي تحويل سلوك التفكير إلى التصور الخاص للواقع والحياة والكون والإنسان، ذلك انه منهج رباني مخالف بطبيعته بقية التحديدات المنهجية.

وفي خضم تلك المعاني والمفاهيم التي استوحاها رواد الأدب الإسلامي جاءت بل وُلّدت النظرة المعاصرة والرؤية الفاحصة للواقع من خلال تحليل حدثها واستخلاص عبرها، والنظر من خلال منظومتها إلى الحاضر، وجولة استقرائية في دواوين مبدعي الأدب الإسلامي تؤكد اهمية حضور المعطى الحضاري للتاريخ ذي اللحظات المشرقة في نتاجاتها.

ولا يعني الكلام السابق ان الجميع من اولئك الشعراء قد وقفوا سواسية امام التراث، بل لقد تعددت الرؤى واختلفت المقاصد، ويمكن حصر الاتجاهات في هذا الميدان بثلاثة(5):

1-احياء التراث: رؤية سلفية تقيم علاقة بين التراث والمقدس، ورفض كل حديث.

2-استلهام التراث: رؤية واقعية تقيم علاقة بين التراث والمعاصرة، وتجمع بينهما.

3-اعادة قراءة التراث: رؤية مستقبلية تقيم علاقة بين التراث والنزعة الفردية لغرض فهم التراث، وتوجيهه بما يخدم العصر.

التعامل مع التراث يفترض ان يكون تعاملا دقيقا وحذرا، لانارة الحقائق اولا، ولصياغة اليات البناء المعرفي للمنهجية الإسلامية المقترحة ثانيا، وقد حاولت بعض قراءات الأدب الإسلامي متابعة التعامل الحذر مع التراث من خلال الحديث عن ما اصطلح عليه بـــ(الأدب المكشوف)، ومحاولة حصر ما لحق به من تضليل لمعطيات التراث، واعادة كتابة النص الأدبي النقدي على

غرار ما جرى من محاولات جادة لاعادة كتابة التاريخ الإسلامي، ومنها محاولة (الدكتور عماد الدين خليل في كتابه: حول اعادة كتابة التاريخ الإسلامي)، ومحاولة الاستاذ محمد قطب في مُؤلّف يحمل العنوان السابق نفسه.

اما فيما يخص المعاصرة فانها تمدنا بالآليات والادوات المعرفية الحديثة للتعامل مع التراث او محتواه، كما تقدم قراءات عدة تتيح فرصة التعرف على ابداع التراث، ومدى الوظيفة التي حققها، فضلا عن ان كل قراءة تكشف عن رؤية ابداعية جديدة.

وتكمن الإشكالية المنهجية للأدب الإسلامي في ثلاث نقاط اساس(6):

1. إشكالية معطى الزمان.
2. إشكالية معطى المعرفة.
3. إشكالية معطى العمل.

ثبّت المسلمون عصرا محددا هو عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) بوصفه المجسد للخير المطلق، وقابلوا بينه وبين كل عصر سواه، مقابلة التعارض، فنجم عن ذلك تقابل الماضي والحاضر، والحقيقة والتاريخ، التنزيل والوضع، وهو تقابل اتخذت صيغته ثنائية (المعلوم والمجهول).

ويمكن القول أننا لا يمكننا معرفيا، أن نقدم الحلول لمشاكل الحاضر المعقدة بالنظر (بعيون الموتى) وإسقاط مشاكل التاريخية عليها، وعملية كهذه –على تعبير جدعان– هي أسوأ استراتيجية يمكن أن يلجأ إليها المسلمون المعاصرون.

ولابد من الإشارة إلى حقيقة أن الوجود الحقيقي للماضي هو وجود نفسي، وان الماضي ليس هو الإسلام عينه، وإنما هو إطار تحققه، ثم اضيف إليه إنجازات ذلك العصر.

وفي السياق نفسه من المهم ان نضع تفرقة بين المعرفة الإسلامية التراثية، والمعرفة الإسلامية العقدية، فالتراثية منها ليست سوى منجزات زمنية تاريخية، صنعتها أجيال تاريخية في ظروف معينة، لا تؤخذ على سبيل الإلزام واللزوم، إنما تؤخذ على سبيل النصح والإرشاد لتدخل في البناء المعرفي لهذه الأمة –أن اتيح لها المجال– كالفقه وأصوله، والفلسفة ومباحثها... الخ، أما المعرفة العقدية فإنها تقوم بأصلين (القرآن والسنة)

وهي ليست بالتراث لأنها ليست منجزات تورّث، إنما هي معطيات إلهية أزلية تتجه نحو الإنسان.

والمسلم اليوم تجاه المعرفة المعاصرة (المتنوعة والمختلفة)، هذه المعارف وضعته بإزائها، فالناقد –على سبيل المثال– لا يستطيع الشروع في كتابة نظرية او تحديد منهجي معين بمعزل عن المستحبات والمذاهب والمناهج النقدية الحديثة.

والآن العالم إزاء تصارع قوى كبرى، وتفرد قطب وحيد يحاول الحفاظ على مصالحه، وبناء ميتا –استراتيجيات عدة –معلنة وغير معلنة– للحفاظ على تلك الفرادة، وان العالم الإسلامي قد وضع جله– في دائرة ما يسمى بـــ(دول العالم الثالث) التي لم تطمح بعد في بناء أسسها المستقبلية بعيدا عن التبعية والتقليد، ومن هنا بات مشروع تكوين (منهجية إسلامية) مستقلة أمر يحتاج إلى وقفة طويلة، ويحتاج إلى قولبة الموازين، وإعادة تقييم وضع الأدب الإسلامي الحالي.

فهذا المشروع المتميز عقيدة، والمتفرد في الخصائص والمقومات، يراد له صدق الجهود، وتكثيف الطاقات، والبحث عن مكامن القوة والضعف، وكشف جميع العورات التي أخفيت حياء في ظل مسيرته.

وفي الوقت نفسه هناك أسس منهجية قد تمهد لقيام هذا المشروع الكبير، يمكن إجمالها بالاتي:

1. التفرد الأيديولوجي او العقدي.

2. توفر مسيرة تاريخية طويلة مشحونة بالنتائج، مكنوزة بالدلالات والعبر.

3. وجود نماذج شاخصة تاريخيا تساعد في بلورة العمل المنهجي المقترح، من ذلك إبداع المسلمين السابقين كل في ميدانه (في اللغة، الأدب، الفقه، الكيمياء، ... الخ).

وأخيرا يمكن تقديم بعض الخصائص المقترحة للمنهج الإسلامي المنشود، ومنها:

1. استيعاب التاريخ وبلورته، بوصفه معينا معرفيا وسندا حضاريا.

2. تحقيق التفاعل والتواصل مع المستجدات الحضارية الراهنة، لتنتفي عزلة (الأنا) الإسلامية الحضارية في جو الماضي المقدس.

3. السعي نحو الاتصال المعرفي العالمي، وذلك عن طريق مجموعة لقاءات بين (الذات) و(الأخر)، بين ما نملك وما لا نملك.

4. تتبع المسارات المنهجية العالمية في الميادين الأدبية والنقدية، ومحاولة الاستفادة من معطياتها، أي محاولة توظيف الخطوات الايجابية وبلورتها، وتخطي المزالق التي وقعت فيها تلك المناهج خلال مسيرتها.

5. العمل الفردي لا يقدم ثمرته ولا يؤتي أكله، والمنهجية المنشودة لا تقوم باجتهاد فردي أو ترف إعلاني مشبع بالكلمات، إنما تقوم بعمل جماعي منظم، تشرف عليه جهات ومؤسسات حكومية لها من الهم الإسلامي المعاصر النصيب الأكبر، تعمل على جمع الشتات، وتوحيد الطاقات، وبلورة الآراء، وعقد الندوات والمؤتمرات.

النقد الإسلامي المعاصر : أصالة الموروث وفاعلية الخطاب

انّ بالساحة النقدية العربية المعاصرة حاجة إلى مشروع نقدي يحاول إعادة التوازن التنظيريّ والتطبيقيّ إليها ، نظراً لعجز النقد العربي عن تقديم مفكرته ، وبرنامجه ذي الخصوصية المنشودة ، بعيداً عن الدوران في فلك الطروحات النقدية الغربية الحديثة، وقد يمنح هذا الأمر فرصة كبيرة لتقديم النقد الإسلامي المعاصر ، بوصفه بديلاً عن الطرح النقدي العربي ، الذي لم يمتلك بعد ناصية الطرح المتوازن والدقيق ، ولم يكتسب هوية مميزة يمكن تبنيها في كشق الأبعاد الجمالية للنصوص .

ويقدم البحث تصورات علمية لمسار الأدب الإسلامي ، نظراً لأن الساحة النقدية المعاصرة يشوبها الكثير من الإشكاليات والأزمات التي لم يُقدم لها الحلول بعد ، والفرصة سانحة أمام النقد الإسلامي لتقديم نتاجاته وأجوبته ، فضلا عن رسم الشخصية النقدية ذي الصبغة العالمية ، التي تحتضن لفيفاً من التوجهات والإبداعات المتنوعة والمختلفة .

وقد انطلقت التوجهات السابقة وتصوراتها من إطّلاع البحث على حشد من النتاجات التي تنتمي إلى رقعة الأدب الإسلامي المعاصر على صُعد متنوعة ــ وأشار البحث إلى بعض منها ــ وهو غير منقطع عن حركة النقد الإسلامي المعاصر ، ومن الجدير بالذكر أن التوصيات والنقاط المسطّرة في البحث تقدم صورة بيّنة عن جهده في قراءة الخطاب النقدي الإسلامي المعاصر ، ومحاولة بيان مناطق القوة وتدعيمها ، وتأشير مواطن الخلل ومحاولة إصلاحها ، ولذلك يبتعد عن المصادرة من خلال طرح الموضوعية ، ويمتنع عن الإلغاء المتحيز خشية السقوط في دائرة التسلط النقدي .

إن البحث في طبيعته هذه يؤشر صيغ التوجه العلمي نحو خطاب (نقد النقد) ، وليس نحو خطاب (النقد) ، ولذلك فقد رسم مساحة اشتغاله على نتاج النقد لا على منتوجه ، وهذا يفسر سمة الجانب التنظيريّ البارزة على صفحاته ، قياساً للجانب التطبيقيّ .

ويمكننا طرح التساؤل آلاتي : هل يحضر الهم النقديّ الموجود في دوائر الصراع في المجتمعات الغربية ، في التطور النقدي والمنهجي الإسلامي المعاصر ، وهل يتم تمحيص المشاهد الجدلية في ذلك الصراع ، وغربلتها لتكون مؤهلَة لاستقبال المتلقي والمثقف العربي والإسلامي ، وهل تم تحقيق

الهوية الإسلامية عند امتلاك وتبني الطرحِ النقديّ الوافد ، وفي حال التسليم بتحقيق ذلك ــ أي بكون الهوية واقعاً عينياً ــ هل كانت الأولوية بتقبل الطرح المنهجي : مصلحة الناقد ، أم مصلحة البيئة النقدية الاجتماعية ... ؟ .

أسئلة كثيرة ، واستفسارات منهجية عديدة ، لأنَ الخُطى التي يتم تبنيها تختلف عن الخُطى التي يراد تحقيق الهوية بظلّها ، فالطرح النقديّ العالميّ يريد من الناقد الدخول في عالم النص واقتحام حصونه ، والطرح النقديّ الإسلاميّ يريد من الناقد تحقيق الهوية أولاً ، ثم اقتحام النص ثانياً ، وما دام المساران مختلفين ، فإنَ النتائج ستكون مختلفة أيضاً ، والسمات النقدية للطرحين ستكون متباينة .

إنّ النظام النقديّ المعاصر يعتمد على نظامٍ واعٍ لتحولات انفتاح الإنسان ، وتعامله مع الآخر، وإدراكه أهمية التواصل مع الأصوات المتعددة ، المانحة لرسائل تعين في بيان منزلة الآخر، وترسم موقعاً متعالياً للأنا .

إنّ المسيرة النقدية المعاصرة لم تفسح المجال للإتجاهات النقدية التقليدية ، أو (المُقلِدة) من ممارسة نشاطاتها بعيداً عن التبعية والتسليم لآراء الآخر ، وقد قاد هذا إلى تحقق ثنائية (الدونية والفوقية) في الساحة النقدية العالمية ، وهذا واضح من خلال الخلفية المعرفية والسياسية والإعلامية التي تستند إليها مرجعيات مسيرة النقد العالمي المعاصر .

ويمكن القول أنّ محاولات أو مقاربات النقد الإسلاميّ المعاصر لم تخرج عن التبعية للآخر على صعيد التنظير والتطبيق ، بل لم تمارس فرديتها في بناء خصوصية فنية نقدية يمكن أن يُشار إليها بالبنان ، وقد أشار البحث إلى نماذج من تلك المقاربات في ثناياه .

ويقتضي التوجه السابق تحديد أهم الأسباب التي أسهمت بشكل فاعلٍ في بقاء مسيرة النقد الإسلامي المعاصر في إطار المزالق والمعوقات ، وليس في إطار المكاسب والإنجـــازات ، ويمكن تقديم أهم الأسباب بالآتي :

1. بروز نقاط الضعف المنهجيّ والفنيّ في تقديم ممارسات النقد الإسلاميّ المعاصـــر على حساب الجانب الدعوي والإرشادي .

2. عدم الاهتمام بالتغيرات الحاصلة في البيئة النقدية العالمية على صعيد التحولات المنهجيّة والتغيرات الأدبية ، وذلك نظراً للتبعية المسيطرة على نتاجات النقاد العرب .

3. انشغال نقاد الأدب الإسلاميّ المعاصر بالنصح والإرشاد في تقديم نتاجاتهم ، أكثر من اهتمامهم بتقديم النتاجات الأدبية والنقدية بصورة جمالية فنية .

4. عدم استطاعة النقد الإسلاميّ المعاصر مجاراة النقود المنهجيّة العالميّة على صعيد البنيوية وما بعدها ، نظراً للبون الشاسع بين النقدين : (الإسلاميّ ، والغربيّ) ، ومن الجدير بالذكر أنّ النقد الإسلامي قد حقق شوطاً مهماً في رسم حدوده وتحديد خصائصه ، لكنها خطوة ما زالت تحتاج إلى الكثير من الجهود والنتاجات .

5. انحسار الأدب الإسلاميّ بين أروقة ميادين العبادة ، وألسنة الدعاة .

6. يتصف رجال الأدب الإسلاميّ المعاصر ونقده ـــ في الغالب ـــ ببعدهم عن التخصص الدقيق في الأدب والنقد ، ويقود هذا إلى وصف نتاجاتهم بكونها ممارسات متموضعة من خارج النقد ، وليس من داخله ، وقد خلق هذا فجوة كبيرة بين ما يطرحه هؤلاء النقاد ، وطروحات النقد المنهجيّ المعاصر. ومن الجدير بالذكر أنّ هذا الكلام لا يعني أبداً مصادرة جهود العديد من النقاد المنتمين إلى حقول متنوعة غير أدبية ، إذ يمكن القول أنّ بعضهم قدّم نتاجات مهمة وفاعلة وحيوية في مسيرة الأدب الإسلامي ونقده ، ونذكر هنا على سبيل المثال ـــ لا الحصر ـــ عميدا الأدب الإسلامي المعاصر: (الدكتور: نجيب الكيلاني من مصر ، والدكتور : عماد الدين خليل من العراق) ، وقد ذكرنا نماذج من كتبهما في نهاية البحث .

7. عدم الإتفاق على صيغة منهجية إسلامية واضحة في مقاربة النصوص الإبداعية .

ويمكن الحديث عن مشروع النقد الإسلاميّ المعاصر من خلال محورين هما :

الأول : من إشكالية النقد العربيّ إلى اتزان النقد الإسلاميّ .

الثاني : من الابتــــــداء إلى الانطــــــلاق .

- **المحور الأول :**

إنّ بالساحة النقدية العربية المعاصرة حاجة إلى مشروع نقديّ يحاول إعادة التوازن التنظيريّ والتطبيقيّ إليها ، نظراً لعجز النقد العربيّ عن تقديم

مفكرته ، وبرنامجه ذي الخصوصية المنشودة ، بعيداً عن الدوران في فلك الطروحات النقدية الحديثة ، وقد يمنح هذا الأمر فرصة كبيرة لتقديم النقد الإسلاميّ المعاصر ، بوصفه بديلاً ــ كما نرى ــ عن الطرح النقديّ العربيّ ، الذي لم يمتلك بعدُ ناصية الطرح المتوازن والدقيق ، ولم يكتسب هويةً مميزةً يمكن تبنيها في كشف الأبعاد الجمالية للنصوص .

إنّ النقد العربيّ المعاصر يُعاني اليوم من أزمات معرفية وثقافية ، يمكن تحديدها بالنقـــاط الآتية :

1. صيرورة النقد العربي الحديث إلى تكتلات تراتبية ، لمجموعة من المقولات الغربيـــة ، التي لا تمتلك الفحص الدقيق لمناسبتها ، أو عدم مناسبتها النص العربي أو واقعــه ، من خلال التشظي إلى مدارس ومؤسسات نقدية يتسم بعضها بالإقليمية ، ويتصف بعضها الآخر بالأيديولوجية .

2. الانبهار المعرفي بآفاق النقد الغربي الحديث ومعطياته ، والتسليم ــ في الغالب ــ بجميع النبرات التي تصدر عن هذا النقد ، وهذا جليٌّ من خلال مقاربات النقد العربي المعاصر .

3. تقمص المناهج النقدية الحديثة ، وتفريغ محتوياتها في الدرس النقدي والتحليلي للنصوص العربية : التراثية والحديثة ، بحجة أنَ النصوص العربية ــ ولا سيما التراثيـــة ــ ما زالت بِكراً لم تُكتشف جمالياتها بعد ، وفي ذلك ضياع للخصوصية ومحو للهوية النقدِية .

4. استقبال معطيات النقد الغربي الحديث المتمثل بمناهجه المتعددة من دون النظر إلى الخلفيات الفلسفية ، أو المرجعيات اللاهوتية ، أو التميز الحضاري والثقافي ، أو السلوك الدوغمائي المسُيطر عليها ، والخطر يتمثل في قراءة النص المقدس ــ القرآن الكريم ــ بآليات لا تُفحص برؤية علمية دقيقة ، وحذرة .

5. عدم الثقة بالموروث النقدِي العربي الأصيل ــ في الغالب ــ ، وعدم الثقة في هذا الإطار صرف جلِ النقاد العرب المحدثين عن الماضي الزاخر ، إلى الحاضر الغربي المُمركز ، وينطبق هذا الكلام على مساحة واسعة من الجهد النقدي العربي المعاصر .

6. الأقلمة المفتعلة التي اصطبغت بها بحوث النقد العربي ، وأسهمت ــ بشكل كبير ــ في تقديم مواقف مُدجنَة قيَدت الفكر العربي بمحدودية حركة المكان .

7. غياب الهم النقدي عند النقاد العرب المعاصرين من قبيل غياب تحديد نظرية نقدية عربية تقوم على أسس عربية أصيلة ، موغلة في القِدم ، ومتجذرة في الواقع الحداثي ، وانطلاقاً من ذلك يمكن التساؤل : ما الذي يجمع بين الناقد عبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وفاضل ثامر من العراق ، مع عبد الله الغذامي من السعودية ، مع علوي الهاشمي من البحرين ، مع كمـــال أبي ديـــب ومحمد عبـــده وعلي عقلـــة عرســـان من سوريـــا ، مع عز الدين إسماعيل وجابر عصفور ومحمد عبد المطلب من مصر ، مع عز الدين المناصرة وبسام قطوس من الأُردن ، مع سعيد بنكراد وعبد الفتاح كيليطو ومحمد مفتاح من المغرب ، مع عبد السلام المسدي ومصطفى الكيلاني من تونس ، مع مطاع صفدي وعلي حرب من لبـــنان ، ... ؟ ، والجدير بالإشارة إلى أنّ هناك محاولات نقدية لوضع نظرية نقدية عربية معاصرة(1) ، لكنها محاولات لم تكتسب شهرة واسعة بسبب فرديتها، وعدم تناسقها مع مجمل الطرح النقدي العربيّ الأصيل الموجود في أمهات المدونات التراثية العربية ، التي ما زالت مخطوطة ، مركونة على الرف .

8. تبعية خطاب النقد العربي المعاصر لخطاب السلطة السياسية ، وقد أدى هذا إلى تهميش فاعلية الخطاب الأول وقولبته ، وتسييره لخدمة الخطاب الثاني ، والدوران في ساحته .

9. معاناة النقد العربي من التبعية للنقد الغربي ، وقد أنتجت هذه المعاناة عجز النقد العربي وتراجعه ، وغياب منهجه النقدي ، وضياع خصوصيته .

وانطلاقـــاً مما ذُكـــر أكـــدَ عدد من النقاد العرب معاناة النقد العربي الحديث ، إذ ذكر (عبد العزيز حمودة) : أنَ الناقد العربي يعيش شرخاً ثقافياً، نتيجة الثنائية الآتية : الانبهار بمنجزات النقد الغربي ، واستصغار المنجز العربيّ ، ويُبين أنَ الحداثة العربية كانت نتيجة لهذا الانبهار لا سبباً له، ويذكر أنَ المعادلة أصبحت تتحول من التأثر بالآخر إلى الاندماج فيه(2) ، ويضيف " أنَ الحداثيين العرب أضافوا إلى سوء الفهم والتشويه ، غُربة المفاهيم المستوردة ومصطلحها النقدي ، أي أنَ الفكر الحداثي العربي في

حقيقة الأمر وُلِد محكوماً عليه بالغربة"(3) ، فضلاً عن أنَ القطيعة المعرفية مع التراث ولَدت فجوة وفراغاً ، وجاء الفكر الغربي بوصفه البديل لملء ذلك الفراغ(4) ، ويشير (حمودة) في موضع آخر إلى أنَ المعطى النقدي الغربي وحداثته هو نتاج بيئتــه ، وهو حاصل ارتقاء مجموعة أفكار ساعدت في نشوء ذلك النقد ، وذلك الفكر ، وهو بالطبع لا يناسب النصوص العربية ، ونقدها(5).

أما الناقد (سعد البازعي) فيذكر أنَ مناهج النقد الأدبي في الغرب متحيزة في جوهرها للأنساق الحضارية التي نشأت فيها ، وأنَ الناقد العربي أمامه طريقان(6):

الأول : تطبيق تلك المناهج مع مضامينها ، وتوجهاتها الفكرية والمعرفية .

الثاني : إحداث تغيير جوهري في هذا المنهج أو ذاك ، والنتيجة اختلاف المنهج المُعدَل عن المنهج الأصل .

ويؤكد في الإطار نفسه : أنَ القول بتحيز مناهج النقد الغربي ، هو قول بتحيز المناهج النقدية كلَها ، ونحن في حاجة ماسة إلى الموروث الفكري والنقدي العربي ، لتعزيز الموقف النقدي العربي المعاصر(7) ، وفي الاتجاه نفسه يذكر الناقد (محمود أمين العالم) : " أنَ التيارات النقدية العربية بشكل عام ، ما هي إلاّ أصداء لتيارات نقدية في الفكر الأوربي"(8).

في حين يذكر (مطاع صفدي) ــ في معرض حديثه عن السؤال العربي للفلسفــة ــ : أنَ السؤال العربي للفلسفة يبقى سؤالاً خارج الفلسفة ، ما دام لم يدخل تاريخها ، لذلك يتأرجح هذا السؤال بين أن ينضوي تحت خطاب الفلسفة التقليدي ، أو أن يقف وحده في العراء ، فضلاً عن أنَ السؤال العربي المعاصر يريد خرق الحاجز التراثي ، ويدخل في تنظير الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر ، ولن يكون لهذا السؤال حضور إن لم يتأصل ليصبح هو السؤال الفلسفي الخاص بعيداً عن التبعية(9).

وبناءاً على ما سبق يمكن القول : أنّ مقولة (النقد العربيّ المعاصر) لا تُشكل سوى وهم منهجيّ أيديولوجي ، تأتت من (أنا) مفتعلة متضخمة ، لا تُبصر إلاّ نفسها ، من خلال وهمها الميتافيزيقي ، ولا تنظر إلى الآخر إلاّ من خلال تعاليها ، الذي لا يستند على أبجديات التعالي وسماته ، فليست هناك منهجية عربية معاصرة في التعامل مع النصوص الإبداعية ، ويرجع السبب في ذلك إلى غياب الخصوصية العربية النقدية ، لأنّها تنظر بعين الآخر ،

وتقرأ بأدواته، وتحليلاتها لا تحمل هويةً ذات مفاهيم خاصة تسهم في بناء منهج عربيّ نقديّ مميـــز، وقد اتسمت علاقة استقبال النقد العربي للمنهجيات الغربية بالخصائص الآتيـــة :

1. تلخيص المقولات النقدية .
2. التوصيف والمبالغة فيه .
3. التأثر المبالغ فيه بالآراء النقدية والتسليم لها .
4. المُؤآلفة بين مقولاتٍ متباينة .
5. رجحان كفة المُعوقات والمزالق ، على كفة المكاسب والتناسب في ميدان التعامل مع النقد الغربي المعاصر والتأثر به .
6. فساد النتائج النقدية بسبب فساد مقدماتِها ، وقد تأتى هذا من محاولة النقد العربي تجاوز مرحلة التأخر النقدي الحديث ، من خلال تطبيق مفاهيم تجربة حضارية عبرت عن مراحل نموها في بيئة مخصوصة (بيئة الحضارة الغربية) ، إلى بيئة حضارية أخرى لا تتمتع بمراحل النمو نفسِـــها (بيئة الحضارة العربية) .

إنّ الساحة النقدية العربية المعاصرة ، تتسم بالتخبط المنهجيّ ، ما بين تبنٍ للبنيوية وللتفكيكية ولمدارس التحليل النفسي وطروحات النقد النسوي ومعطيات منهجيّ الحفريات والأنساب وغيرها ، وبهذه الساحة حاجة ماسة إلى منهج نقدي متزن يستند على خلفية فلسفية رصينة ، تُنظم المقولات ، وتحاور النصوص ، وتقدم معطياتها الفكرية والمعرفية والثقافية ، وهذا المنهج يجب أن يتصف بالأصالة ، والحداثة ، ووضع الأنا بشكل متناسق ومتوازن في حوارها مع الآخر بشكل غير متعالٍ ، من قبيل عدم تعظيمِ الجانب الفردي (الناقد) على حساب استصغار الجانبِ الجماعي (النقد) ، ولعلّ المنهج النقدي الإسلامي المعاصر هو الأقدر على تسلم مقاليد هذه الساحة النقدية لأسباب كثيرة من أهمها :

1. شهرة هذا المصطلح ، وقربه من ميادين الدراسات المنهجية العربية.
2. تنوع الكتابات العربية وكثرتها في معالجة قضايا هذا المنهج .
3. تجنب مقولة النقد العربي للإبتعاد عن الخوض في مزالقه الأيديولوجية والإقليمية ، والخلافات المفتعلة القائمة في طروحاته ، التي تقود

بشكل مستمر إلى القومية والوطنية الضيقة ، نظراُ للخلافات العربية القائمة على مستوى النشاط السياسي والثقافي .

4. إنطلاقاُ من النقطة السابقة : الإبتعاد عن تركات النقد العربي على صعيد التداول والممارسة ، بسبب محاولته إختزال اللغة والأدب والنقد في خصوصية عربية غائبة .

▫ خطوات منهجية لإعادة كتابة النقد الإسلامي المعاصر :

إنّ النقد الإسلامي المعاصر مطالب اليوم بتقديم فكره النقدي ، ومحاولة بلورة طروحاته بما يُؤهله لقيادة الطرح النقدي المعاصر ، ويتمثل ذلك من خلال صعيدين اثنين هما :

الأول : ساحة النقد العربـــي .

الثاني : ساحة النقد الإسلامي .

والنهوض بهذه المهمة يقتضي تحقيق مجموعة خطوات منهجية ، يمكن تحديدها بالآتي :

1. الانطلاقة المنهجية الأولى يجب أن تكون من تحديد علاقة الانفصام بين الفرد وخالقــه ، أي تحديد علاقات الأزمة الناشئة بين العبد وربه ، ومحاولة تنظيم التواصل بين مملكة الأرض ، ومملكة السماء .

2. تطوير البنية النفسية للأفراد لتكون متوازنة مع التغيرات الحاصلة في البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع ، وبهذا التطوير حاجة إلى فلسفة تحتويه ، والفلسفة الإسلامية قادرة على احتواء ذلك .

3. بيان تبعات انغماس الإنسان بالمنهج العلمي التجريبي الفيزيقي ، وبعده عن النهج الروحي الميتافيزيقي .

4. تحديد العلاقة المنهجية بين أركان الحدث الكلامي (Speech Act): الناص والنص والمتلقي ، انطلاقاً من تحديد موقف النقد الإسلامي من دعوات فلسفة عزل الإله الغربية .

5. وضع أسس نقدية لبيان الرؤية الإسلامية من ثنائية الدال والمدلول ، وإمكان أو عدم إمكان تعدد الدال ، واختلاف المدلولات ، أو تغييبها للوصول إلى مرحلة لا نهائية الدلالــة ، وتحديد موقف الناقد من ذلك .

6. تحديد الموقف النقدي الإسلامي من بنية الهوامش الاجتماعية ، التي تسهم في إنعاش الطرح النقدي المعاصر ، وممارساته المنهجية من قبيل (المؤسسات الاجتماعية ، والسلطات السياسية ، والدوائر والبورصات الاقتصادية ، والفكر الاجتماعي المعيش) .

7. رسم خصوصية نقدية إسلامية في التعامل مع النص النسويّ ، ووضع فلسفة للأُنوثـــة ، تقدم إمكانات الاستفادة من الإبداعات النسوية ، ومحاولة تصنيف تلك النقود ، وبيان أهميتها ، فضلاً عن تصوير منزلة المرأة في الإسلام ، ومشاركتها الرجل في نتاجاته وإبداعاته.

8. إنشاء مدرسة نقدية إسلامية تُدين بولائها للمنهج النقدي الإسلامي ، وتقدم طروحاتها انبثاقاً من الطرح الأكاديمي ، الذي يتسم بالانحياز الكامل للدقة العلمية الرصينة .

9. محاولة رفع الوعي النقدي الإسلامي عند النقاد العرب من خلال تحديدٍ اصطلاحيّ منضبط لمفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة ، ومصطلحات المناهج النقدية الغربية كالبنيوية ، وما بعدها ، والتأويلية وغيرها .

10. تحديد موقف النقـــد الإسلامي المعاصـــر من المقولات النقديـــة لما بعد الإستعمارية (ما بعد الكونيالية) ، وطروحات الدراسات الثقافية المتنوعة ، ونقود ممارسات المجتمع ما بعد الصناعيّ ، وتقديم المواقف الإسلامية البديلة، أو على الأقل الدخول في حوار علميٍّ معها.

11. تحديد الموقف النقدي الإسلامي من مفهوم النزعة الإنسانية ، ودور هذه الأخيرة في بناء النص النقديّ والأدبيّ ، بعيداً عن المهيمنات في صُعُدٍ متنوعة .

12. خلق عناصر قوة نقدية داخل وعي الناقد ، بضرورة الإيمان بمستقبل النقد الإسلامي المعاصر ، والمراهنة على أحقيته في امتلاك الواقع النقدي العربي في المستقبل .

13. محاولة تفعيل مسار جديد لإعادة تنظيم قدرات الإنسان المبدع ، من خلال خلق مسار جديد للغة يبتعد عن الهم الذاتيّ ، ليدخل في نظام لغوي اجتماعي ذي صبغة إسلامية، لتكون النتيجة: إنّ قوة الفكر النقدي الإسلامي الجديد يعبر عن قوة اللغة الجديدة المستخدمة لحمل أفكار مخصوصة.

▫ المحور الثـانـي :

لقد وقفت المحاولات النقدية الإسلامية المتواضعة أمام تطور النقد الإسلامي ، ومثلت حاجزاً كبيراً أمام انتشاره ، بسبب اتجاهاتها السطحية في تقديم التنظير ، وسوء التعامل مع النصوص في ميدان التطبيق ، ومن تلك المحاولات على سبيل التمثيل ــ لا الحصر ــ :

1. الاتجاه الإسلامي في الشعر الحديث ، مأمون فريز جرار(10).
2. الأدب الإسلامي (إنسانيته وعالميته) ، عدنـــان النحوي(11).
3. الحداثة في ميزان الإسلام ، عوض بن محمد القرنـــــي(12).
4. في الأدب الإسلامي المعاصر ، محمد حسن بريغـــش(13).

وفي مقابل ذلك قدمت محاولاتٌ نقديةٌ أخرى النقدَ الإسلاميَّ بوصفه المنهج المتزن ، الذي يستطيع مقاربة النصوص الإبداعية ، والذي يمتلك أُسس بقائه ، وإمكان تكيفه مع المتغيرات النقدية الآنية والإستقبالية ، ومن تلك المحاولات :

1. الإسلامية والمذاهب الأدبية ، نجيب الكيلاني(14).
2. مدخل إلى الأدب الإسلامي ، نجيب الكيلاني(15).
3. في النقد الإسلامي المعاصر ، عماد الدين خليل(16).
4. محاولات جديدة في النقد الإسلامي المعاصر ، عماد الدين خليل(17).
5. نظرية الأدب الإسلامي ، عماد الدين خليل(18).
6. جماليات الأدب الإسلامي ، محمد إقبال عروي(19).
7. نحو آفاق شعر إسلامي معاصر ، حكمت صالح(20).
8. فضلاً عن حشد من البحوث العلمية الرصينة(21).

إنّ المنهج النقدي الإسلامي المعاصر مطالبٌ اليوم ببناء إنسانية الإنسان، ومحاولة ترميم الفكر ، وإعادة إنشاء القيم كما أرادها الإسلام ، لا كما نريدها نحن ، مطالبٌ بالدعوة إلى إعادة هيكلة الفكر العربيّ من خلال تقديم البديل الأمثل لهذا الأخير ، الذي يجب أن يتصف بالمحافظة على الأصالة والحداثة ، بمعنى امتلاك الماضي ، واحتضان الحاضر ، والتطلع إلى المستقبل من دون الجنوح نحو أحد هذه العناصر على حساب الآخر ، فضلاً عن دور هذا المنهج في المحافظة على بقاء مشروعية الإنسان في الإبداع ، في مقابل فلسفة المناهج النقدية الحديثة التي ترمي إلى تغييب الإنسان عبر هيمنة البنية عليه

، منطلقة من عزل النص عن ناصه ، وإضفاء صفة التركيز على المنتوج لا على المنتِج ، ثم الإيمان بضرورة الإنتماء إلى مقاربات الناقد ، وتقديسها ، بوصفها نتاجاً جديداً ، أو بوصفها تأليفاً ثانياً يضاف إلى التأليف الأول .

على الأدب الإسلامي أن يعي أنّ به حاجة إلى أن يتحول إلى برامج توجيهية عالمية متحيزة ، وليس برنامجاً إقليمياً متواضعاً ، يدعو إلى عبادة الله (عزّ وجلّ) ، والحث على كسب رضوانه وحسب ، ويجب الإيمان بذلك إذا علمنا أنّ نظريات الأدب عبر مراحل تطورها في التاريخ الغربيّ ، لم تمثل سوى برامج توجيهية ، وسيناريوهات معدّة أساساً لإمتلاك الإنسان ، والسيطرة على مقاليد السياسة والإجتماع ، ويمكن التمثيل على ذلك من خلال القول : إنّ الناقد كان يعيش على ما يكتبه الأديب ، أما الآن فالعملية معكوسة، إذ أصبح الأديب يعيش على ما يقوله الناقد ، بسبب توجه هذا الأخير إلى امتلاك النص ، والتلاعب به ، ومحاولة تأليفه بشكل مغاير عن شكله الإبداعيّ الأول ، بمعنى أنّ الناقد اليوم قد امتلك زمام المبادرة في توجيه النص بما يخدم توجهاته وأهدافه .

لقد وُلِدَ النقد الإسلامي المعاصر في ظلّ تأزم العلاقة بين الفرد ومجتمعه أولاً ، ثم انفصال العلاقة بين الفرد وربه ثانياً ، وانقطاع التواصل بين العالم الواقعي (الفيزيقي)، عن العالم الغيبيّ (الميتافيزيقي) ، وقد تأتى هذا بسبب التوجه العالمي إلى إنكار الحقيقة الفلسفية المطلقة ــ وهي الغيب ــ ، وتطبع الدعوات المنهجية المختلفة بالطابع العلماني الدنيوي المادي ، الذي يُحول علاقات الإنسان إلى علاقات بين الأشياء ، وتتحول هذه الأخيرة ــ من ثمّ ــ إلى سلسلة من الرموز والإشارات والأشكال ، وقد قاد هذا إلى تصعيد الوعي الغربي تجاه دونية الآخر ، وتحديد الطبيعة الفوقية التي تحكم الآخر من خلال قطبية الأنا .

إنّ مسؤولية المنهج النقدي الإسلامي تتجلى في تحديد نقطتين مهمتين هما:

1. تحديد بنية العلاقة مع الخالق .
2. تحديد البنية التحتيــة للفــرد .

تتحدد النقطة الأولى من خلال بيان أنّ العلاقة مع الخالق هي علاقة عمودية تتصف بالترابط الدائم بالفعل وبالقوة ، بالعمل وبالفطرة ، أما العلاقة مع الآخر فهي علاقة أفقية تتسم بالانقطاع والتواصل ، حسب مقتضيات العلاقة وشدة ترابطها ، وإذا ما اضطربت العلاقة الأولى اضطربت الثانية ،

وتتضح النقطة الثانية من خلال عقلانيتها في المجتمع الغربي ، وتراجعها في المجتمع العربي ، لأنّ البنية التحتية للفرد الغربي تتجلى بكون الإعتقاد والتدين شيء ، والسلوك الفردي والخُلق شيء آخر ، فلا علاقة رابطة بينهما، ولذلك فالأخلاق والتنظير والتطبيق وجميع الممارسات ، لا تخضع لأي معيار خلقي أو عرفي أو حتى ديني ــ في البيئة الغربية ــ ، في حين أنّ البنية التحتية للفرد العربي تتجلى بكون الاعتقاد والتدين يمارسان رقيباً مهماً في تحديد أبجديات السلوك والتصرف الذاتي بعيداً عن الفوضى والتفلت من معايير الخُلق العام أو الخاص ، وبهذا يمكن القول أنّ البنية التحتية للفرد الغربي يتضح فيها الانقطاع التام بين توجهات الفرد من جهة ، وتوجهات الدين من جهة أخرى ، والعلاقة هذه معكوسة تماماً في البنية التحتية للفرد المسلم .

إنّ المنهج النقدي الإسلامي المنشود هو وليد شرعي للفلسفة الإسلامية الشاملـــة ، التي تعطي للروح كما تعطي للعقل ، وتهتم بالإنسان كما تهتم بنتاجاته ، وتفسر إبداعاته ، كما تحلل مقولاته للوصول إلى ما ورائيات الدلالة ، ولهذا فإنّ هذا المنهج يتسم بالحيوية القائمة على روح العصر ، وعلى محاولات المنهج والثقافات المختلفة ، إنّه ثورة على العزلة والتقليد والعرف والتوارث ، إنّه ارتباطات مفاهيمية مع القومية والوطنية والأممية والعالمية ، إنّه اصطدام بالقواعد الساذجة التي تصور الأدب على أنه دعوة إصلاحية ، أو مرآة عاكسة للمجتمع ، أو خطبة وعظية للأفراد ، إنّه صِدامٌ مع أولئك الذين ادعوا امتلاك ناصية طروحاته ، وأسس بقائه ، إنّه نتاجات لمختص ، واستلهامات لباحث ، ومعطيات لمنظِر ، إنّه ثورة على الشكل كما هو ثورة في المضمون.

إنّ الغاية المعرفية التي يجب أن يضطلع بها النقد الإسلامي المعاصر هي: إعادة الناقد (المختص) إلى حقل المسؤولية المعرفية والثقافية ، التي من المفترض أن يقوم بها ، في استكشاف الأسس الفكرية التي نهض عليها هذا النص أو ذاك ، فضلاً عن إعادته إلى حقل الكفر بكلّ الأفكار الجاهزة ، والدعوة إلى التحرر من تقديس الأسلاف ، وسطوة التنظير الغربـــي المعاصر.

على النقد الإسلامي أن يكون جريئاً ، غير مُهادن ، أو مجامل ، عليه أن ينبثق من الواقـــع النقـــديّ أولاً ، ومن الواقـــع الديني ثانيـــاً ليتســـمَ ــ من

ثمَّ ــ بالفنية وليس بالدوغمائية، وعليه صوغ مشكلات تخلف الواقع بصياغة نقدية فنية وجمالية ، تنتج الأفكار ، وتصوغ النظريات ، عليه احتواء النصوص المتزنة والمبدعة ، والبحث عن الأفكار العقلانية المنتظمة ، وغربلة جميع النصوص التي تعكس هشاشة مبدعها ، ووضاعة نتاجها ، عليه أن يخرج من ديكتاتورية الأسماء إلى الأسماء المبدعة ، عليه أن يحطم حواجز الخوف من الآخر ، كي يقتحم مملكته ، ويكتسب لغته ، ومن تعلم لغة قوم أمن مكرهم .

وكما أنّ العلمانية تحتاج لرسلٍ مبدعين لصياغة الشهوات ، وصناعة الأفكار ، ليتحول الإنسان عندهم إلىٍ إنسان خارق (سوبرمان) ، يتحول إلى إله جديد يستطيع أن يُبدع في كلّ شيء ، ويقدم الحلول لجميع المشكلات ، كذلك الإسلامية التي تحتاج إلى مبدعين يعملون بوصفهم بدلاء للرسل ، ينطلقون من قدرة العقلانية المسلمة على تقديم الحلول لجميع المشكلات ، وحلّ الأزمات ، لكن دون أن يتحول الفرد المسلم إلى إله ، بل على العكس يتحول الفرد المسلم إلى جندي من جنود الإله ، يحكم بأمره ، ويتمثل لأوامره، من خلال استخدام العقل الحاكم في مفاضلة الأمور ، وإطلاق الحكم المناسب.

إنّ الناقد الغربي المعاصر مشتت بين إدراك حقيقة الدين أو نقدها، وعدم التصديق بهـــا، وهو بذلك سلك مسارين لتوضيح حقيقة الدين في سلوكياته ، والمساران هما:

ــ الأول : الدين بما تدين أنت ، لا ما يفرض عليك .

ــ الثاني : البحث عن الدين الجديد ، الذي يمتلك أسباب بقائه وتطوره .

أما الناقد الإسلامي فهو مدرك لحقيقة الدين ، ومؤمن بها ، والدينُ عنده دينٌ إلهيّ يمنحُ الأفراد خياراتهم ، ويدعوهم إلى التأمل والتدبر والتفكر والعمل والممارسة والسعي والإبداع ، وهو لا يقف أمام حرية الإنسان ، لكنه يحاول تنظيمها في إطار خطوط منسقة متسقة ، تحفظ للإنسان كرامته ، وتمنحه إنسانيته .

إنّ المنهج النقدي الإسلامي المعاصر مهيأٌ لتسلم الساحة النقدية العربية، التي حاولت قراءة النصوص العربية بأدوات منهجية غير عربية ، وتبنت وانبهرت بمعطيات لا تنسجم وطبيعة النص العربي ، وتتحدد المهمة الأساس لهذا المنهج ببيان الظروف الفكرية للنقد الغربي ، بمعنى آخر بيان الخواء الفكري الذي استند إليه النقد الغربي المعاصر من قبيل فكرة سقوط الإله

وموته ، وعزل النص عن ناصه ، والدعوة إلى علمانيةِ النص ، والبحث المتواصل عن البديل لاندحار الدين وتلوث مفاهيمه ، فضلاً عن تحديد العامل النفسي للمنطلقات النقدية الإسلامية ، بوصف هذا العاملِ المثيرَ الأساس لسلوكيات الأفراد وتوجهاتهم .

وإذا استطاع النقد الإسلامي ــ ممثلاً برواده ونقاده ــ تحديد تلك المهمات ، والعمل على ممارستها وتفعيلها ، فإنّه سيتوصل إلى النتائج الآتية:

1. نقد الظواهر الأدبية بتجديد سماتها ، وتعليل تحولات شكلها ، وبيان ميزات مضامينها .

2. تحديد إشكالية النقد في علاقته بالفلسفة من جهة ، وبالسياسة والإقتصاد من جهة أخرى .

3. تحديد منعطفات النِتاجات النقدية المتمثلة بالآتي :

ــ منعطف النِتاج الإبداعـــي : (صناعة المُنظِر) .

ــ منعطف المنتوج الإبداعي : (صناعة الأديب) .

ــ منعطف الناتج الإبداعـــي : (صناعة الناقـــد) .

4. تحديد الأبعاد المستقبلية لتطور حركة النقد المعاصر ، انطلاقاً من القول : إنّ النقد ما هو إلاّ عبارة عن فعل الحياة الذي يسري في عروقه .

النقد المُهجَّن
دراسة في فاعلية النقد العربي المعاصر

إنّ اختيار عنوان (النقد المهجّن) يشير إلى تخبطات بعض اللحظات النقدية العربية المعاصرة بين مسارين للتطرف ، الأول : يتطرف في رسم صورة عقلانية مطلقة للممارسات النقدية للمناهج النقدية ويعدها صيغاً إنسانية يستدعي بعضها بعضاً ، والثاني : يتطرف في رسم لوحة غير متكاملة لفاعلية الطرح النقدي العربيّ المعاصر بذاتياته، واكتفائه بالترويج لكلّ ما هو قديم من دون إيجاد سُبُلٍ تُبرز مكمن الفرادة ، وإبداع المفاهيم.

ويمكن الحديث عن فاعلية النقد العربيّ المعاصر ، وطرائق تعامله مع مستجدات المناهج النقدية ، وبيان دوره الأصيل أو المهجن في الساحة المعرفية من خلال ثلاثة محاور :

الأول : فلسفة البنية .

الثاني : النقد التفكيكيّ .

الثالث : منهج الحفريات .

يمكن تقديم الموقف النقدي العربي الحديث تجاه فلسفة البنية ، والاختلاف المعرفي والفلسفي الحاصلين عند النقاد العرب في هذا الإطار ، إذ يمكن إجمالاً تقسيم النقاد العرب – في معرض حديثهم عن البنيوية وفلسفتها(1) – على قسمين: (قسم عدّ البنيوية فلسفة ، وقسم لم يعدها فلسفة) .

يشمل القسم الأول على سبيل المثال – لا الحصر – : زكريا إبراهيم(2) ، وفؤاد زكريا(3) ، ونهاد صليحة(4) ، وشكري عياد(5) ، وصلاح فضل(6) ، وعزمي عبد الرحمن(7) ، وأنور المرتجي(8) ، ومطاع صفدي(9) ، وعبد السلام المسدي(10) ، ومحمد عناني(11) ، وسعد البازعي(12) ، وعبد العزيز حمودة(13) ، ومحمود أمين العالم(14) ، وسعيد علوش(15) ، وحميد لحمداني(16) ، ومحمد مفتاح(17) ، .... ، أما القسم الثاني فيشمل على سبيل المثال أيضاً – لا الحصر – : كمال أبو ديب(18) ، وفؤاد أبو منصور(19) ، وعبد الله الغذامي(20) ، وسعيد الغانمي(21) ، وعبد الرزاق الدَواي(22) ، وفاضل ثامر(23) ، .... .

البداية مع القسم الأول الذي يشير إجمالاً إلى أنَ النقد الأدبي هو في حد ذاته ممارسة فلسفية ، وهو امتداد تطبيقي للفلسفة ، وإذا كانت الفلسفة ــ بمعناها العام ــ هي محاولة للتفكر والتأمل في القوانين الكلية المُنظِمة للوجود الطبيعي والإنساني ، فإنَ النقد الأدبي هو محاولة للكشف عن القوانين الكلية في التعبير الأدبي بشكل خاص ، وهو ينطلق من جذور معرفية وأيديولوجية ، هي التي تحدد مناهجه ، ونتائجه النظرية والتطبيقية على حدٍ سواء(24) .

وفي بدايات مبكرة للحديث عن فلسفة البنيوية يكتب (زكريا إبراهيم) عن مشكلة البنية فلسفيا ً، بوصفها سيدة العلم والفلسفة ، وأنَ خيمتها البنيوية هي ضرب من الوضعيــــة (Positivism) الجديدة ، فضلاً عن قدرة الفكر البنيوي في خلق عقلانية جديدة في مجالات متنوعة لم تعرف هذا التنظيم الفكري ، الذي جاءت البنيوية به ، وأكدَ أيضاً أنَ البنيوية تنطوي على منظور فكري خاص ، يحمل في طياته انقلاباً فلسفياً حقيقياً ، ويمثل ثورة كوبرنيكية ــ نسبة إلى كوبرنيكيوس ــ من نوع جديد ، فالبنيوية هي القانون الذي يُفسر تكوين الشيء ومعقوليته ، إنَها مجموعة بنى منظمة في أنساق ذات صفة عقلانية(25) .

وفي محاولة جادة أخرى يكتب (فؤاد زكريا) عن الجذور الفلسفية للبنيوية ، ويعزوها بشكل مجمل إلى فلسفة (Kant) ، لأنَها تبحث عن الأساس الشامل لتحقق وحدة النظام ، وقد أسند اكتشافات البنيويين إلى أصول ومبادئ فلسفية انطلاقاً من الكتابات الأولى لهم ، وحتى تخليهم عنها في منتصف القرن العشرين تقريباً(26) ، وفي الإطار نفسه يؤكد (البازعي) أنَ الأسس المنهجية للمعرفة تتشكل من خلال رؤية فلسفية كلية ، مما يعني أنَ اختلاف الرؤى الفلسفية مقترنٌ بضرورة اختلاف الأسس المنهجية أو بتعبير آخر : إذا تغيرت الفلسفة لزم تغيير الأسس المنهجية في البحث والاستقراء المعرفي التي تقوم تلك الفلسفة عليها ، أو التي نبعت من تلك الفلسفة(27) ، ويستطرد قائلا ً: إنَ القول باستقلال المنهج عن غايته المعرفية أو إطاره الفلسفي ، هو إدعاء بانفصال الشكل عن المضمون ، ويعيب على بعض النقاد العرب ــ ومنهم أبو ديب ــ محاولة فصلهم المنهج النقدي عن مضمونه الفلسفي(28) .

ويتتبع (حمودة) تاريخ الفلسفة الغربية ليثبت أنَ المحطات الرئيسة في ذلك الفكر ، ترتبط بعلاقة سببية واضحة بظهور المدارس الأدبية والنقدية ، وأنَ البنيوية قد اجتمعت فيها تركيبة فريدة من العوامل الفلسفية ، واللغوية ، والنقدية ، وأنَ مقاربتها هي مقاربة فلسفية من حيث تعويضها بالعمق (Intensively) ما تفقده في المساحة (Extensively) ، وتستعيض بالطاقة (Energy) عن الكتلة (Mass)(29)، ثم يؤكد أنَ البنيوية كانت تحمل في طياتها بذور تفُتتها منذ البداية ، وارجع أسباب ذلك إلى ما يأتي(30) : (حملها لشعار موت المؤلف وتطبيقه ، استبدال المؤلف بالمتلقي ، رفع شعار علميّة النقد ، تحقيق العلمية بالجنوح نحو استلهام النموذج اللغوي).

أما الناقد (مطاع صفدي) فقد حمل حديثه عن البنيوية والمناهج النقدية الحديثة ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة ، وبالتطورات الكائنة في مجمل الحركة الفلسفية ، والسياسية ، والفكرية في الحضارة الغربية ، التي هيأ فضاء تداعياتها (Association) نمذجة الصيغ النقدية ، والمعرفية البانية لمعطيات الأنساق المختلفة ، وأكدَ أنَ البنيوية كانت أوضح النزعات الفلسفيـــة ، والمعرفية الحديثة ، التي طرحت منهج النمذجة في العلوم الإنسانية ، بمعنى استحداث صيغ النموذج في العلوم ، على غرار نموذج البنية في المنهج البنيوي(31) .

ويصف (صفدي) البنيوية قائلاً : إنَ البنيوية حملت لواء البعثرة بدل المركزة في الحقل الإنساني ، وأنزلت العقل من (نماذجه) المعرفية والتقليدية والمحدودة إلى أدوات الفهم وأنساق المعرفة ، و(نماذج) لا تنتهي في الواقع الإنساني(32) .

وفيما يخص القسم الثاني فقد اتجه مجموعة من النقاد إلى عدَ البنيوية طريقة في التحليل تمتلك آليات لغوية لسانية يمكن مقاربتها للنصوص الإبداعية من دون النظر إلى ما تحمله البنيوية من خلفيات فلسفية أو معرفية، بل رفض البعض من هؤلاء النقاد وصف البنيوية بأنَها فلسفة ، أو منهج ، أو حتى طريقة ، وسيتضح ذلك من خلال بعض الآراء البارزة في هذا الإطار.

تُعدَ البنيوية في هذا القسم صِيغة نقدية موضوعية ، يمكن الاستفادة من إجراءاتها ، ومقاربتها للنصوص في قراءة النص العربي وتحليله ، وأنَ

علاقة الدال بالمدلول هي علاقة عِليَة (Causal Relation) تنتج عن حركة الأنساق والبنى النصية ، ولا تُوصف بأنَها علاقة مشحونة بفكرٍ أو فلسفة .

ومن النقاد البارزين اللذين دعوا إلى ذلك (كمال أبو ديب) الذي أنكر كون البنيوية فلسفة، وهي لا تتجاوز كونها طريقة في الرؤية ، ومساراً في معاينة الوجود ، وهي فكر متسائل ، وقلق ، وجدلي ، وشمولي ، ثم يصف البنيوية بأنَها حركة نقدية أثَرت مع ماركــس ، ومفهوم الجدلية ، والصراع الطبقي ، ومع الفن الحديث ، والإصرار على العلاقات ، أثرت معهم جميعاً في تاريخ الفكر الحديث . وقد أراد أبو ديب من تبني البنيوية ، تفسير الفكر العربي في معاينة للثقافة والإنسان ، والى تغيير الفكر الجزئي ، والسطحي ، والشخصي الذي تُقرأ به النصوص العربية ، إلى فكر يطمح إلى تحديد المكونات الأساس للظواهر ، واقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها ، والدلالات التي تتبع تلك العلاقات ، وهذا كله ــ حسب أبي ديب ــ يأتي لغرض البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة للظواهر المختلفة(33) .

وبالرغم من نفيه الشديد لوصف البنيوية بأنَها فلسفة ، يؤكد أبو ديب أنَ البنيوية قامت على تراث فكري وفلسفي ولغوي ، وهي استمرار لتطورات فكرية وفلسفية ، تصبَ جذورها في أغوار التراث الأوربي ، ممتدة من هيجل ومفاهيمه الجدلية ، إلى فرويد والتحليل النفسي ، ثم يعيب على القارئ العربي عدم فهمه لإدراك القيمة الثورية للبنيوية !(34) .

وقد ذكر البعض أنَ تطبيقات أبي ديب قد تحولت باسم العلمية إلى عمليات تعذيب حقيقية للنص ، وإن قراءته للتراث التي وظفها لتأكيد صحة المشروع البنيوي ، لا تهدف إلى تحقيق إتصال مع التراث بقدر ما تهدف إلى تحقيق الانفصال عنه(35) .

ومن النقاد الذين سلكوا اتجاه أبي ديب نفسه : (سعيد الغانمي) الذي ذكر أنَ أهم ما يميز البنيوية أنَها تهتم بتقعيد الظواهر ، وتحليل مستوياتها ، وهذا ما يجعل منها منهجاً لا فلسفة ، وطريقةً وليس أيديولوجيا ، أي باختصار ما يجعل منها علوماً كثيرة ، تهتم باستخراج المستويات التحليلية للظواهر الإنسانية(36) ، ثم يستطرد قائلاً: إنَ البنيوية نشأت استجابة لرغبات منهجية علمية صرفة ، وليست نتيجة لرغبات فلسفية ، ومع أنَ للبنيوية تأويلاً أو معنى فلسفياً ــ كما يذكرــ ، وأنَها تتشابه مع فلسفة (كانت) في

استهدافها لأن تجعل من دراسة الإنسان موضوعاً لعلمٍ دقيق ، إلاَ أنَها لاحقة بالعلم شأنها شأن النسبية التي قد تفُسر فلسفياً ، لكنَ من العبث ردَ النسبية إلى أصول أو جذور فلسفية !(37) .

ويناقض (الغانمي) نفسه عندما يذكر أنَه عندما يتم تناول المعنى الفلسفي للبنية ، لابد من تناول المعنى الفلسفي للنموذج البنيوي ، والمعنى الفلسفي للأجراء البنيوي ، ثم حصر النقد الفلسفي للبنيوية ، بثلاثة هي : (النقد الوجودي ، والنقد التاريخي ، والنقد التفكيكي)(38) .

أما (الدوَاي) فيبين أنَ تطور وظهور البنيوية ، لا يرجع إلى أصولٍ فلسفية ، وقد برزت البنيوية في حقل الفكر المعاصر في البدء بوصفها منهجاً يقترح في ميادين العلوم الإنسانية نماذج جديدة للتعقل والتفسير ، وهي تلغي مفهوم الذات ومكوناته : الوعــي والإرادة، وتمثل تحدياً للفلسفة ذات النزعة الإنسانية ، ويظهر ذلك في تحويل إشكالية المعنى والدلالة في مجال نوايا الذات ومقاصدها ، إلى مجال النسق اللغوي اللاشعوري(39) .

ويتجه هذا الناقد إلى مناقضة نفسه حين يؤكد أنَ تأسيس العلوم البنيوية قد جاء نتيجة نظرية عامة عن البنيات ، وأنَ البنيوية قد تحولت إلى أطروحة فلسفية عن الواقع وعن الإنسان وفعالياته، وهي عندما تنزع لتصبح فلسفة تتجه نحو إضفاء خصائص وجودية على البنى ، ثم تحولت إلى كيانات وجودية لها هواجس معرفية في الحرص على احترام الدقة والموضوعية والصرامة العلمية(40) .

أما الناقد (فؤاد أبو منصور) فيؤكد أنَ البنيوية ليست فلسفة ، وإنَما هي طريقة صارمة تُصرَ على الاكتناه المُعمّق ، والإدراك متعدد الأبعاد ، ثم الغوص في المكونات العقلية للنــص ، والعلاقات التي تنشأ من خلالها ، ووصفها بأنَها : سؤال متقصٍ جدلي شمولـــي ، يطرح مفاهيم التزامن ، والثنائيات الضدية ، والعلاقات بين العلامات المختلفة(41) .

وبعد تقديم الآراء السابقة يمكن القول : أنَ البنيويين العرب قد تجمدوا داخل نفق الزمن ــ حسب تعبير حمودة ــ فهم لا يملكون في النهاية إلاَ الاعتراف بنهاية البنيوية ، وهم لا يستطيعون ــ من ثمَ ــ دخول متاهات التفكيك ، لأنَه يحتاج إلى خلفية فلسفية واعية ودقيقـــــة ، ومن ثم يعودون بعد ذلك إلى البنيوية ، لينزعوا عنها غلافها الفلسفي ، ويرتموا في

أحضان حياديتها ــ المزعومة ــ ونتيجة لذلك وجد النقاد العرب البنيويون أنفسهم سجناء الزمن ، دون أن يجدوا لهم مخرجاً(42) .

لقد انطلقت البنيوية من المشروع الفلسفي الداعي إلى موت الإله ، ودخلت في حتميــــة (Determinism) جديدة من تمثيل السلطة اللغوية للبنى أولاً ، واتخذت من البنية محوراً مركزياً وغاية عليا ثانياً ، وأنَ أساس الأنظمة المعرفية التي قامت عليها البنيوية ساعدت في صناعة المشهد الفلسفي والفكري ، وبعد أن امتلكت البنيوية زمام المعنى ــ في فترة محـــــدودة ــ أصبحت الآن تعاني من أزمة عدم حضور المعنى ، ممَا جعلها تدخل في إشكاليات عديدة لتلمس حقيقية وعي النص ، وهذا ما قاد النقاد في العالم إلى التخلي عن خدمـــات البنيويـــة ــ مع الانطلاق من مبادئها واللجوء إلى ما بعدها ــ .

أما فيما يتعلق بالقسم الثاني فقد طَرَقَ التنظير التفكيكي أبواب الجامعات العربية من خلال جهود الترجمة الواسعة ، ومن خلال إلقاء رواد التفكيك ونقاده سلسلة من الدروس والمحاضرات في حضرة الجامعات العربية ، وقد تباين الموقف النقدي العربي على صعيد قبول ، أو رفض المقولات الدريدية ، لذلك يمكن الحديث عن استقبال الطرح التفكيكي في ميدان النقد العربي المعاصر من خلال محورين :

1. قبول الطرح التفكيكـــي .
2. نقد الطــرح التفكيكـــي .

ولم تكن محاولة البحث هنا ــ في الإطار هذا ــ متفردة ، بل لقد درس العديد من النقاد العرب المعاصرين دخول النقد التفكيكي في ميدان النقد العربي المعاصر ، وبينوا نسبة ارتفاع أو انخفاض الحضور النقدي للتفكيك في دراسات النقاد العرب ، ومن تلك المحاولات على سبيل التمثيل ــ لا الحصر ــ :

1. التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب ، على الشرع(43) .
   قراءات في الأدب والنقد ، شجاع مسلم العانـــي(44) .
2. التفكيك والاختلاف : جاك دريدا والفكر العربي المعاصر ، أحمد عبد الحليم عطية(45).
3. التفكيكية والنقد الأدبي ، أحمد عبد الحليم عطيـــة(46).

4. جاك دريدا ومغامرة الاختلاف ، محمد حافظ دياب(47).

إنّ النظرة الفاحصة لهذه المحاولات تبين مساحة تأثير التفكيكية في ميدان النقد العربيّ المعاصر ، وتعكس أيضاً خطورة (تَشَرّب) الفكر الوافد ، إذا لم تمارس العين النقدية الفاحصة اختبار هذا الفكر ، وبيان صلاحيته ، أو عدم صلاحيته لبنية الفكر العربيّ بشكل عــام ، فضلاً عن أنّ هذه الجهود لم تسلم من الإفتتان ببريق التفكيك الساحر ، الذي يأسر العقول ، ويقدّم لها سلسلة من الإقناعات ، والممارسات التي تقترب من العقلانية ، ولا تجد أمامَها مفراً من التحاور معها ، والتأثر بها .

ولن نعمدَ ــ في هذا الإطار ــ تكرار مقولات المحاولات السابقة ، إذ يمكن للمستفيد مراجعتها ومحاورة نصوصها ، بل سنتجه إلى تقديم أهم الأصوات العربية المعاصرة التي ناقشت مقولات التفكيك ، ووقفت عند كل منعطفٍ من منعطفاته ، انطلاقاً من المحورين السابقين .

ومن أهم النقاد العرب المعاصرين الذين قبلوا الطرح التفكيكيّ وحاوروه:

1. عبد الله الغذاميّ .
2. عبد الله إبراهيم .
3. علي حــــرب .

أطلق (الغذاميّ) مصطلح التشريح بدل التفكيك ، بوصفه مقابلاً لترجمة مصطلح (Deconstruction) ، وبين أنّ هدف التحليل التشريحي هو تلمس الأثر في الكتابة ، ورفض إنزالها إلى قيمة ثانوية ، فضلاً عن أنّ التشريحية تأخذ بقلب مفهوم السببية ، أي معادلة (السبب والنتيجة) ، لتصِف ــ من ثمّ ــ العلاقة بين السبب والنتيجة على أنّها علاقة مجازية(48) ، ولم يقتصر دور الغذاميّ على القبول حسب ، بل عمدَ إلى نحت منهج جديد لمقاربة النصوص الإبداعية ، ويحدد الغذامي هذا المنهــج من خلال صهــر الثلاثي النقدي : (البنيوية ، والسيميائية ، والتشريحية) في بودقةٍ واحدةٍ ، والحصول على مفاهيم خمسة ، عدّها عَماد المنهج الجديد المقترح ، وهي : (الصويتم ، والعلاقة ، والإشارة الحرّة ، والأثر، وتداخل النصوص)(49) ، وقد بقي طرح الغذامي جسداً بلا روح ، وفرضيةً بلا توظيف ، لأنّه شكّل مكوناً نقدياً مهجناً غير أصيل، ومَثّل إجراءات نقدية مقتطعة من : البنيوية ، والسيميائية ، والتفكيكيــة .

وتتحدد الهوية العربية لتبني الطرح التفكيكي مع الناقد (عبد الله إبراهيم)، الذي حدّد مشروعه النقدي والمعرفي بإحلال ثقافة الاختلاف بديلاً عن ثقافة التطابق(50) ، ويشكل النقد عنده ممارسة أدبية ، غايتها تحليل النصوص الأدبية ، واستنطاقها ، وتأويلها إلى ممارسة فكرية ، غايتها كشف الظواهر الثقافية وتفكيكها ، وبيان تعارضاتها الداخلية ، وآثارها في الفكر والمعرفة ، كما دعا إلى الاشتغال بتفكيك أنظمة الأصول انطلاقاً من قاعدة : (تطور العقل ، وتغير الحقيقة) ، كما طرح عبد الله إبراهيم ــ وبقوة ــ فكرة: الاختلاف بوصفها بديلاً عن فكرة المطابقة مع الآخر المُتمركز حول ذاته ، وعن المطابقة مع الذات العربية المنكفِئة على نفسها ، وتأتي فكرة الاختلاف في هذا الإطار لتُفكك رؤية المنظور النقدي للخطاب الغربي التي تتسم بالازدواجية ، فهي تضفي على الذات سمواً ورفعة ، وتبخس الآخر منزلته ومكانتــه ، وقد استدعى هذا الأمر الناقد إلى ممارسة نقدية تفكيكية لهدمِ النسيج الداخلي لهذا الخطاب ، وكشف بُؤر التمركز فيه(51) ، وقد أكدّ أيضاً حاجة النقد العربي إلى حوارٍ متكافئ ، يحول ثقافة الآخر إلى مكونٍ فاعل ، وليس إلى مكونٍ مهيمن ، وإنّ معرفة الآخر لن تكون مفيدة إلاّ إذا تمّ التفكير فيها نقدياً ، واشتُغِل بها بعيداً عن سيطرةِ مفاهيم الدونية ، فضلاً عن أنّ ممارسة نقد الذات أولاً ، ثم نقد الآخر ثانياً تُوسِّع من مجال الاختلاف، وتُوفِر إمكانيةً تتجاوز بها الثقافة العربية المعاصرة ضروب التماثل والتبعية التي تعيق تطورها ، وتؤخر فعاليتها ، كما بيّن أنّ الآخر يعمم مشروعه ونموذجه الهادف إلى تدمير خصوصية الكيانات الحضارية ، ومسخ هويتها ، فليس شعار عالمية الغرب ــ كما يذكر ــ إلا دعوة للانزلاق نحو استبدادٍ يُفرَض على الثقافات الأخرى ، أو يدفعها إليه(52) ، ورأى أنّ التحول إلى مرحلة ما بعد البنيوية هو تحولٌ ناتجٌ عن عدم الإحساس بالثبات واليقين ، إلى الأسئلة اللانهائية التي تقدمها الخطابات الإنسانية ، وقد انبثق هذا التحول من أرضيةِ الجدل في المنهجيات السابقة وصراعها المعرفيّ ، ومن أهم نِتاجات هذا التحول : تمزيق التصنيفات وأشكال التمركز التي نهض عليها الفكر الغربيّ ، ثم التعامل معها وفقاً لرؤية جديدة حدّدها التفكيك من خلال قراءة فاعلة ومعمقة تدل على تجزئة الخطابات ، وتفتيت النظم الفكرية ، والاستغراق فيها للوصول إلى المعاني المتعددة والغائبة(53) .

ويشير المفكر والناقد (علي حرب) إلى أنّ تبني التفكيك لا يُعدّ تهمةً ، إلاّ عند حُراس العقائد ، المدافعين عن إمبريالية المعنى ، وديكتاتورية

الحقيقة، وأنّ مهمة التفكيك تكمن في كشف المحجوب ، وفضح المستور ، ويكشف الجوانب اللامعقولة في الخطابات التي تتسم بالعقلانية ، ويفضح الطريقة السحرية التي تُستعمل بوساطتها الكلمات والمصطلحات(54) ، وقد تحول التفكيك عند (حرب) إلى صناعةٍ محليةٍ بنسخةٍ جديـــدةٍ هي صناعــــةٌ ونسخــــــةٌ (حربية) ، تقتضي بيان : أنّ المسكوت عنه في الخطاب التفكيكي هو إعادة التركيب والبناء بحسب مفهوم التفكيك ، بهذا المعنى فنحن نفكِك معنى لِننسج آخر "(55) ، إنه تفكيك للأوهام والهوامات التي تحتضن آليات العجز عن مواجهة الأزمات التي تتحول إلى مآزق وعوائق في طريق الفكر والتقدم والتحرر من الأيديولوجيات ، وهذه الأوهام هي : (الوهم الثقافي ، والوهم الأيديولوجي ، والوهم الأناسي ، والوهم الماورائي ، والوهم الحداثي)(56) .

ويؤكد حرب أنّ منهجه في النقد والقراءة يتخذ من التفكيك وسيلةً " لتعرية ما يكمن وراء الأفكار والأقوال أو الأمثال أو الممارسات ، من الأوهام الخادعة ، والآليات اللامعقولة ، أو من الألاعيب الخفية ، والمناطق المعمقة ، أو من الممارسات اللامشروعة ، والاستراتيجيات السلطوية الاستبدادية ، مثل هذا النقد هو تحرير للفكر من ... عبادة الأصول أو من ديكتاتورية الحقيقة ، وسطوة النصوص ، إنّه أنسنة للحقيقة "(57).

إنّ التفكيك الذي يرتضيه (حرب) هو حدثٌ في حقل البداهات العقلية ، أنّه تحليل لأنماط من العقلانية باتت بدوغمائيتها ، وأحاديتها ، ومركزيتها عاجزةً عن قراءة ما يحدث ، أي عاجزة عن تفسير ممارسات اللامعقول ، فالتفكيك ــ كما بيّن حرب ــ هو تعريةُ كلّ ما يخفي مشروطيته ، إنّه تصدٍّ للبنى الفكرية العتيقة ومحاولةٌ لتفكيكها ، لأنّها تعيق التفكير ، وتشلّ الإبداع ، إنّه محاولة لتوسيع مفهومنا للإدراك ، أو للوصول إلى ميدان الحقيقة(58) .

إنّ المبدأ المحرك لنشاط التفكيك عند (حرب) يكمن في استراتيجية الفضح والكشف ، بمعنى أنّ الدور الذي يقوم به التفكيك هو خلخلة بنية النص ، وكشف ألاعيبه ، وفضح مناطق التخفي فيه، وانطلاقاً من ذلك يرفض (حرب) المصطلحات والممارسات الفكرية المنتشرة في الساحة الثقافية العربية المعاصرة ، من مثل : الغزو الثقافي ، ونموذج الحداثة ، والتفسير الشامل ، والانقطاع الجذري ، والمشروعية الأصولية ، وهاجس التجديد ووساوس التـــــــراث ، ... الخ ، ويصف تلك المسميات بــ(إمبريالية

الأسماء) ، وقد دعا إلى تحليلها وتفكيك مفاهيمها ، لأنّها تنطوي على أوهام، وزيف ، وتلاعب في صيغ الكلام(59).

أما أهم النقاد العرب المعاصرين الذين نقدوا الطرح التفكيكي ، فهم :

1. مطاع صفــدي .
2. محمد مفتــاح .
3. سامي مهــدي .
4. سعد عبد الرحمن البازعي .
5. عبد العزيــز حمــــــودة .

إنّ هَمَّ التفكيك ــ حسب صفدي ــ هو اللّعب بمبدأ الهوية والذات ، وليس اللّعب بثنائية الظاهر والباطن ، وأنّ سمة التفكيك هي إنزال الأفكار المطلقة من عليائها ، وهو اغتصابٌ لكلّ مشاريع الأُطر المنهجية ، والعقلانية الشمولية التي تدعي الشرعية المطلقة ، ويبحث دريدا ــ حسب صفديٍ ــ في المختلف ويعلن استراتيجيته للتصدي لبنية النظام اللاعقلاني ، محاولاً تفكيك كلّ الطبقات الأيديولوجية التي تحيط به(60) .

وقد بيّن صفدي أنّ صيغة التفكيك [والتفكيكُ حيلةٌ] تريد تهشيم منطق الهوية ، وهي تريد منك ذلك بدون أيّة منهجية تمت إلى قاموس العقل ، أو انتقاده ، ولهذا يشير التفكيك إلى ثمة ما هو مختلف فيما هو ظاهر ، والنص عندما يُشرع بممارسة التفكيك عليه أن يعكس شقوقــه ، وفجواته(61) .

وينطلق نقد صفدي من بيئة فرنسية تُهمِش التفكيك ، وتمقته ، لأنّها ترى فيه وريثاً غير شرعيّ للبنيوية الفرنسية ، وممارسات (لعوبة) غرضها صياغة أوهام نقدية بدافع تعرية التمركز ، وتزييف خطاب المطلق وتهشيمه ، وبعد التخلص من إغواء التفكيك تبيّن التمثيل المنحرف الذي يقوده الطرح التفكيكي ، لأجل تملك الخطاب ، وتأكيد خصوصيته .

أما منطق التفكيك ــ حسب مفتاح ــ فهو أنّ كلّ نصٍ يقبل تأويلات متناقضة ، ثم يلغي بعضها بعضاً ، ومن مبادئه تهديم النصّ حتى يتهاوى نسيجه التعبيريّ ، والنص لا يتحدث عن مرجعه ، بل لا يتحدث عن نفسه ، إنّما يتحدث عن طبيعة القراءة ، التي تتجاوز حدود النص الاصطلاحية والتواضعية لتصل إلى فضاءات اللّعب الحرّ ، ولذلك استحق وصف النص عند

التفكيكية على أنّه (بَصَلَةٌ) ضخمةٌ لا ينتهي تقشيرها ، وليس القصد من فعل التقشير أو الإزاحة ، الوصول إلى الحقيقة ، بل الغرض : تحقيق المتعة(62).

ونظراً لخلفية التفكيك التي تهدف إلى تحطيم البنية العتيقة بمختلف أشكالها ، يخضع التفكيك الآن لتحليلات دقيقة ، الغرض منها كشف توجهاته وتحيزاته ، وتحديد أثرها وأخطارها على المسيرة العقلانية(63) .

وقد تعرض التفكيك لضربات متوالية وموجعة من قبل الناقد (سامي مهدي) الذي منح نفسه حق التموضع داخل البنية النقدية لهذا المنهج ، وكشف بُؤر الهشاشة فيه ، ومحاولة تهديمها ، فضلاً عن محاولته بيان الخلفيات الفلسفية واللاهوتية التي ينهض عليها الطرح التفكيكي ، التي كان لها الدور الفاعل في ديمومة الخطاب التفكيكي ، وازدياد فاعليته ، وأثره على الميدان النقدي العالمي .

ردّ (سامي مهدي) على عبارة دريدا (ليس التفكيك فلسفةً ولا منهجاً ولا تحليلاً ولا نقداً)(64)، وبيّن أنّ التفكيك يحمل منظومةً مترابطةً من الاصطلاحات والمفهومات ذات الطابع الفلسفي ، وله آليات ذات طابع منهجي تتموضع في نقطة اللاإتجاه في بنية النص ، فالتفكيك إذن شيء من كلّ شيء ــ حسب تفسيره ــ وانتقد (مهدي) اعتناق بعض النقاد العرب للتفكيك اعتناقاً مذهبياً ، وعابَ عليهم أن يَضفوا على الطابع التفكيكي سمات أخلاقية وإنسانيـــة ، من مثل : نقد التمركز ، وكشف الطابع العنصري ، ونحو ذلك(65) .

وأكدّ (مهدي) أنّ فلسفة التفكيك تُجرد الحقيقة من ضماناتها المرجعية، وتُحيلها إلى متاهة من الاستعارات والتأويلات بدافع نسف (مركزية العقل) ، وتهشيم (أصل الكلمة) ، ثم تجعل من تفتيت النصوص عملية مُطردة ، زارِعةً الشكَ في كلّ نص ، مجردِةً إيّاه من كلّ يقين ، إذن هي فلسفة الشك المطلق ، ومنهج الهدم المطلق ، وتقويض مطلقٍ للمعاني ، وهذا يحيلها إلى وصف العدمية الفكرية(66) .

ومن الإشارات المهمة التي وضع الناقد يديه عليها ، هي : سبب هروب التفكيكية من تقديم البديل ، وادعائها أنّها ليست فلسفةً ولا منهجاً ولا نقداً ولا تحليلاً ، وأرجع سبب ذلك كلّه إلى عدم إتاحة فرصة نقدية لتفكيكها هي نفسِها، وذكر أنّها من أكثر الأنظمة النقدية والتحليليـــة ، في استعدادها الذاتي للتفكيك ، وذلك من خلال التموضع داخل نصوصها وهوامشها ، وتوجيه

الضربات إليها ــ حسب تعبيره ــ لأنّها تحوي على مناطق رخوة ، وهشة من التناقضات ، والاختلافات ، التي يمكن بيان تحيزها وضآلتها أمام التحليل النقدي الرصين(67)، ثم ينهي الناقد وصفه لاستراتيجية التفكيك بقوله : هذه الاستراتيجية لا أخلاقيـــــــة ... ، إنّها انتقام من (العقل / السيد)(68).

وإذا كانت محاولة (سامي مهدي) تتسم بتفكيك التفكيك ، والتموضع داخل بنية الطرح التفكيكي لتقوضيه ، فإنّ محاولة (البازعي) تستهدف تعرية الطرح التفكيكي وإرجاعه إلى فلسفة العدمية (Nihilism) التي تعني ــ من جملة ما تعني ــ فقدان أعلى القيم منزلتها ومكانتها ، متبنياً مصطلح التقويضية بدلاً من التفكيكية ــ التي اشتهرت في اوساط المترجمين ــ في ترجمة مصطلح (Deconstructuralism)(69).

ويرى البازعي أنّ التفكيك تطورٌ حتميٌّ للصراع الفلسفي في تاريخ الحضارة الغربية بين الميتافيزيقا والعدمية ، وهو جزءٌ مهم من تاريخ التطور الثقافي الغربي من الشفاهية إلى الكتابية ، حتى أصبحت العدمية هي الشكل الوحيد الذي سيطمئن إليه الجسد الثقافي الغربيّ المعاصر ، ويميل هذا إلى أن تصبح الميتافيزيقا هي المعنى ، وتصبح العدمية هي اللغة والمتاهة النصوصية ، مما يوحي ــ حسب البازعي ــ بعالم من النصوص المتمردة على كل أنواع العقلانية التقليدية(70) .

وينتهي البازعي إلى نتيجةٍ مفادها : " صعوبة أن يطبق أحد منهج التفكيك دون أن يجر معه قليلاً أو كثيراً من المضامين الفلسفية التي قام عليها ذلك المنهج ، وهذا ما ينسحب على غير التفكيك من مناهج الفكر النقدي الغربي "(71) .

وبين (مهدي) و (البازعي) يوغل ناقد آخر في بيان أسرار التفكيكية وكنهها، ويغوص في أعماقها متحدثاً عن أركانها، ومبادئها، ونقدها، وإيجابياتها فضلاً عن سلبياتهـــا، ويبدأ هذا الناقد (حمودة) بالقول: " إنّ تفكيكية دريدا لم تعد مقصورة على لعبة تفسير النص الأدبي... بل تعدتها إلى تفكيك المؤسسات والحكومات القومية في مواجهةِ عولمةٍ لن ترحم، وثقافة مهيمنة"(72).

ويرى (حمودة) أنّ استراتيجية التفكيك تأسست على رفض علمية النقد، ثم الشك في كل الأنظمة ، والثورة على القوانين ،، والتمرد على التقاليد ، والتحول إلى لا نهائية المعنى ، ولأجل ذلك استبدل أصحاب التفكيك

ذاتيةَ القراءة بالنموذج ، والتمردَ على نهائية النص ، واستبدلوا بعملية النقد أدبيةَ اللغةِ النقديةِ ، وبهذا أضافوا فوضى الدلالة بسبب دعوتهم إلى اللعب الحرّ ، فضلاً عن دعوتهم لإجراءات نقدية أخرى من قبيل : الانتشار ، وغياب المركــز ، وتصيّد عثرات النص(73) .

والمعادلة النقدية التي وضعها (حمودة) لجوهر التفكيك مفادها:(المعنى المفتوح + الدلالة النهائية + إساءة القراءة = جوهر التفكيك)(74)، أما البديل الذي وضعه التفكيك في تقويض النصوص فلا يكمن في إعادة الذات إلى محور الوجود، بل يكمن في إتاحة الحرية لكل قارئ في تقديم نصه هو ، كما يرى في تفسير النص الأول(75) .

وبعد أن حدّد (حمودة) أركان التفكيك بــ(المتلقي ، والمعنى ، والانتشار)(76) وذكر أنّها تحيل إلى (لا نهائية الدلالة ، وإلى إساءة القراءة)(77) ، شرع في بيان التُهم الأساسية التي يمكن أن تُوجه للتفكيك ، ومنها(78) :

1. إتقان التحليل التفكيكي لفن التغليف (Packaging) .
2. الإصرار على توسيع مجال النص ، ليبتلع العالم كلّه ، ويتحول إلى مكتبة عالمية .
3. كلّ النصوص تمتاز بإجادتها لفكرة الاقتطاف (Citation) التي تقترب من مفهوم التناص (Intertextuality) .
4. الغموض في العلامات يُولّد اختزالاً للمعنى ، وليس زيادته ، والغموض واللاتحديد الكاملان للتدليل ، هو النقطة التي تصل عندها إلى صفر الدلالة ــ حسب تعبير ليتش ــ(79) .

وبعيداً عن محوريّ التبني والنقد للطروحات التفكيكية ، هناك من النقاد العرب من وجد في التفكيك أهميةً مخصوصةً للثقافة العربية ، بوصفه النتاج الطبيعي للثقافة الغربية القادر على كشف أقنعتها ، وبيان ممارساتها العميقة والعدوانية ، وفضح كلِ سياساتها القاضية بالاحتواء ، والتهميش لبقية الثقافات والشعوب ، فضلاً عن عدّ التفكيك الحاجة النقدية الملحة للنقد العربي بوصفه (الآخر ــ المختلِف) ، ويُبيّن أيضاً حاجة الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية بوصفها (الآخر ــ المحاوِر) وليس (الآخر ــ الأدنى) القابع وراء تبعيته ودونيته(80) .

وهناك من النقاد العرب من اكتفى ببيان أوجه التقاطع والتقارب بين التفكيك وغيره من الميادين النقدية ، والممارسات المعرفية القريبة منه ، انطلاقاً من قاعدة أنّ الحديث عن المناهج المعرفية في هذا الإطار ، هو حديثٌ عن بنية العقل الغربيّ ووظائفه ، بنيته في (التفكير ، والتعبير ، والتدبير) ، ووظائفه في (النقد ، والمساءلة ، والمجاوزة) . بنيته في حاضره ، ولحظته الراهنة ، ووظيفته في فحص أصوله ، وجذوره(81) .

وقد أكدّ التوجه العربيّ السابق مسيرة التفكيك بوصفه فلسفةً استراتيجية، ومنهجاً بارعاً في تحليل النصوص ، وطريقاً ذا دهاءٍ (Stratagem) في فحص النصوص والموضوعات وهذه الفلسفة ترى الناص مُشَكِلاً أو (مُتَصِفاً) بهويةٍ متشظيةٍ ، وأصداءٍ متواليةٍ لصوت نصوصٍ متعددة متشابكة ، في نصٍ إبداعيٍّ وحيد(82) .

وقد تفنن الناقد (محمد شوقي الزين) في هذا الإطار ببيان أوجه التقاطع والتقارب بين استرتيجية التفكيك ، وغيره من المفاهيم والمصطلحات من مثل : (النقد ، والحفر ، والتأويل)(83) ، الذي يمكن عدّه منطلقاً مهماً في فهم علاقات التقارب والتقاطع بين معطيات الفلاسفة بعضها مع بعض ، كما يُمَكِن من فهم الممارسات الخطابية التي تندرج في ظلّ المنهجيات النقدية المعاصرة المتعـددة ، التي لا تخرج عن قصدية تأسيس خطابها ، ومحاولة رصد المعنى ، ورسم الصلاحيات المتاحة لكلّ من النص والقارىء في محاولتهما للدخول في تشكيل المعرفــة ، وتحديد موقع الذات أمام الآخر ، وأمام العالم ,

وجاء تأثر النقاد العرب في المحور الثالث من خلال الافتتان ببراعة فوكو في تأويل وتحليل الوثائق التاريخية ، ونقد تاريخ المعرفة الأوربية ، وتفكيك أسس النزعات المُمركزة في العقلانية الغربية ، كان لكل ذلك أثره في تبني النقاد ، المفكرون العرب المعاصرون ، منهجية فوكو ، وأساليبه المعرفية في الوصول إلى كنه الممارسات المختلفة ، ودورها في صياغة المنظومة الفكرية الحديثة ، ومن أهم النقاد العرب الذين تأثروا بدراسات فوكو ، أو تحدثوا عن أعماله وإنجازاته بالدرس ، والتحليـــــل ، والإبانة(84) : (محمــد عابد الجابري ، ومحمد أركون ، وفتحي التريكي ، ومطاع الصفدي) ، وقد كان لكل من هؤلاء النقاد ميدانه الذي تأثر به ، ويمكن تحديد ذلك كالآتي(85) :

1- الجابري : تمثَل ميدان التأثر : بنقد العقل العربــي .

2- أركون : تمثَل ميدان التأثر : بنقد العقل الإسلامي .

3- التريكي : تمثَل ميدان التأثر: بنقد التوجه الفلسفي .

4- صفدي : تمثل ميدان التأثر : بنقد العقل الغربـــي .

وقد تعددت المفاهيم والآراء الماثلة في ميادين التأثر السابقة ، والمرتبطة بشكل مباشر مع مفاهيم فوكو وآرائه ، فمفاهيم الخطاب والابستيمة والسلطة في ميدان التأثر الأول ، ومفاهيم التاريخ الجديد ، ونظام المعرفة ، والسيادة العليا ، والسلطة العقلية ، والمفكِر فيه ، والمفكَر فيه في ميدان التأثر الثاني ، ومفهوم الفلسفة بوصفها تشخيصاً للواقع ، فضلاً عن مفاهيم العقل ، والسلطة ، والحرية في ميدان التأثر الثالث ، وأخيراً مفاهيم الآخر ، والإنســـان ، والمعرفي ، والسلطوي ، وإمكانية نقد الحداثة الغربية في ميدان التأثير الأخير، ويعكس تناول هذه المفاهيم ذات الأصل الفوكوي ، حضور هذا الأخير في الفكر العربي المعاصر ، الذي يُعد حضوراً مهماً وإيجابياً ، لأنه قدّم بعض الآليات التي يمكن من خلالها فحص منظومة النصوص التاريخية أولاً ، ثم بيان منزلة العقلانية المسيَرة لهذه النصوص ثانيـــاً ، ثم أخيراً تحديد أهم النظم المعرفية التي قدمت آثاراً علاجية لتخبطات السيادة الفكرية عبر فترات تاريخية مختلفة(86) .

وبعد الحديث عن تعامل النقاد العرب مع مستجدات المناهج النقدية المعاصرة ، يمكن القول أنّ مسؤولية النقد العربيّ المعاصر أمام الأهداف والغايات التي تقف وراء المنهجية المعاصرة ، يجب أن تتسم ببناء موقف رصين تجاه تلك الأهداف والغايات التي برمجها الآخر بدقة وقصد ، فضلاً عن الكشف عن مفاصل التحيز التي خيمت على توجهات تلك المنهجية ، وتوضيح الجوانب المُغيّبة منها ، وبعد الوعي المنهجي العربي بمقاربات النقد الحديث وإشكالياته ، يمكن الاستفادة من طروحات المناهج النقدية الحديثة بما يتلاءم وطبيعة النص العربي ، ولن نستطيع تحديد الإجابة عن سؤال : أين نقف نحن اليوم من المناهج الغربية ؟ إلاّ بمناقشة الرافضين والمتبنين على حدّ سواء ، وبيان إمكانية الاستدعاء أو الاحتواء أو الرفض، أو الترويج ، وأعتقد أننا لا يكفينا التغني بأطلال ليلى ، أو التفوه باللعنات تلو اللعنات تجاه المنجز الغربي، ما نحتاجه اليوم هو سلوك طرق العقلنة في تهديم جميع الأقنعة التي لا تمتلك إلاّ البريق المزيف ، والجنوح نحو بناء أُطرنا النقدية من خلال رؤية مميزة ترسم أجرومية الأسئلة المعرفية التي تعتري مسيرتنا ، علينا التفتيش

عن دواخلنا ، هل نحن مؤهلون لصياغة منجز بديل عن المنجز الغربيّ ، هل هناك خطاب ثقافيّ يدعم توجهنا النقديّ ، هل منحنا التراث الإسلاميّ الغنيّ ما يستحقه مِن الجهد النقديّ والبحثيّ والرؤية المعرفية الفاحصة ، أم ما زال فوق الرفِّ ينتظر مصيره المحتوم بالتلف والنسيان ، عندما نجيب عن هذه الأسئلة يمكننا وقتئذٍ تلمس البذرة المعطاء في مستقبل النقد الإسلاميّ المنشود.

هوامش القسم الاول

- **الإشكالية المنهجية في دراسة الأدب الإسلامي: ــ مقدمات ومقترحات ــ**

(1) ينظر: مصطلح الأدب الإسلامي بين ايدي الدارسين، احمد محمد علي، مجلة الأدب الإسلامي، تصدر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض، العدد5، 1415هـ: 16-17.

(2) ينظر الأدب الإسلامي بين المفهوم والتعريف والمصطلح، سعد ابو الرضا، مجلة الأدب الإسلامي ع7، 1416هـ: 94-95.

(3) ينظر: العدد الخاص من مجلة عالم الفكر عن الأدب العبري، الكويت، العدد3، 1996.

(4) ينظر: التفسير الإسلامي للتاريخ، عماد الدين خليل، منشورات مكتبة 17-30 تموز، الموصل، ط4، 1986: 11-12.

(5) ينظر: نظرية التراث، فهمي جدعان، دار الشروق، ط1، 1985: 24-28.

(6) ينظر: المصدر نفسه : 46-56.

- **النقد الإسلامي المعاصر : أصالة الموروث وفاعلية الخطاب .**

(1) هناك دعوات كثيرة في هذا المجال نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر كتاب: طبيعة الشعر . تخطيط لنظرية في الشعر العربي ، محمد أحمد العزب ، منشورات اوراق ، المغرب ، 1985.

(2) المرايا المقعرة : نحو نظرية نقدية عربية ، عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة (272) ، الكويت ، 2001 : 31 ــ 32 .

(3) المصدر نفسه : 190 .

(4) المصدر نفسه : 195 .

(5) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة (232)، الكويت ، 1998 : 10 .

(6) ما وراء المنهج ، سعد البازعي ، ضمن كتاب : إشكالية التحيز : بداية معرفية ودعوة للاجتهاد، تحرير: عبد الوهاب المسيري، سلسلة المنهجية الإسلامية (29) ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، ط2 ، ماليزيا . نيويورك ، 1997 : 267 .

(7) المصدر نفسه : 273 .

(8) الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي، ضمن كتاب الفلسفة العربية المعاصرة: مواقف ودراسات، بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني، الجامعة الأردنية، مجموعة باحثين، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت،2000 :75.

(9) نقد العقل الغربي : الحداثة وما بعد الحداثة ، مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990 : 22 ــ 30 .

(10) الإتجاه الإسلامي في الشعر الحديث ، مأمون فريز جرار ، دار البشير ، عمان ــ الأردن ، ط1 ، 1984.

(11) الأدب الإسلامي : إنسانيته وعالميته ، عدنان النحوي ، دار النحوي ، الرياض ــ المملكة العربية السعودية ، ط2 ، 1987 .

(12) الحداثة في ميزان الإسلام ، عوض القرني ، مؤسسة هجر ، الجيزة ــ مصر ، ط1 ، 1988 .

(13) في الأدب الإسلامي المعاصــر ، محمد حسن بريغـــش ، مكتبة المنار ، الزرقاء ــ الأردن ، ط2 ، 1985 .

(14) الإسلامية والمذاهب الأدبية ، نجيب الكيلاني ، مكتبة النور ، طرابلس ــ ليبيا ، ط1 ، 1963 .

(15) مدخل إلى الأدب الإسلامي ، نجيب الكيلاني ، كتاب الأمة ، الدوحة ــ قطر ، ط1 ، 1987 .

(16) في النقد الإسلامي المعاصر ، عماد الدين خليل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ــ لبنان ، ط1 ، 1981 .

(17) محاولات جديدة في النقد الإسلامي المعاصر ، عماد الدين خليل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ــ لبنان ، ط1 ، 1981 .

(18) نظرية الأدب الإسلامي ، عماد الدين خليل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ــ لبنان ، ط1 ، 1986 .

(19) جماليات الأدب الإسلامي ، محمد إقبال عروي ، الدار البيضاء ــ المغرب ، ط1 ، 1986 .

(20) نحو آفاق شعر إسلامي معاصر ، حكمت صالح ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ــ لبنان ، ط3 ، 1988 .

(21) ينظر على سبيل التمثيل لا الحصر : (الأدب الإسلامي بين المفهوم والتعريف والمصطلح ، سعد أبو الرضا ، مجلة الأدب الإسلامي ، العدد 7 لسنة 1995 . الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق ، محمد ين سعيد بن الحسين ، مجلة الأدب الإسلامي ، العدد 1 لسنة 1993 . الأدب الإسلامي في خدمة الإنسانية ، عبد

القدوس أبو صالح ، مجلة الأدب الإسلامي ، العدد 1 لسنة 1993 . الأدب الإسلامي المعاصر : المعضلات وسائـــل الدعـــم ، عماد الدين خليل ، مجلة المشكاة ، العدد 2 لسنة 1983 . تغريب الأدب الإسلامي ، أيوب جرجيس ، مجلة المنتدى ، العدد 30 لسنة 1986 . حول أدب الغموض المقطوع الجسور ، عماد الدين خليل ، مجلة الوعي الإسلامي ، العدد 277 لسنة 1987 . الخيال في منظور الأدب الإسلامي ، محمد أديب ، مجلة النور ، العدد 6 لسنة 1984 . مصطلح الأدب الإسلامي بين أيدي الدارسين ، أحمد محمد علي ، مجلة الأدب الإسلامي ، العدد 5 لسنة 1985).

- <u>النقد المُهجَّن : دراسة في فاعلية النقد العربي المعاصر .</u>

(1) للاستزادة حول هذا الموضوع ، ينظر: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، 2000 : 235 – 291 .

(2) مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، مكتبة مصر ، 1976 : 25 .

(3) الجذور الفلسفية للبنائية ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ، 1986 : 6 .

(4) المسرح بين الفن والفكر ، دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية للكتاب، 1985 : 59 .

(5) بين الفلسفة والنقد ، منشورات أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، 1990 : 69 .

(6) نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987: 23 .

(7) ما بعد البنيوية والمعالم الثقافية ، مجلة المستقبل العربي ، العدد 118 لسنة 1988 : 37 .

(8) سيميائية النص الأدبي ، منشورات سال ، المغرب ، 1987 : 62 .

(9) نقد العقل الغربي : 47 .

(10) قضية البنيوية ، دار أمية ، تونس ، 1991 : 5 .

(11) المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية، 1996 : 102 .

(12) ما وراء المنهج : 277 .

(13) المرايا المحدبة : 160 .

(14) الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي : 97 .

(15) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 : 52 .

(16) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1993 : 109 .

(17) دينامية النص تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987 : 34 .

(18) جدلية الخفاء والتجلي . دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 : 7 .

(19) النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا ، دار الجيل ، بيروت، 1985 : 510 .

(20) الخطيئة والتكفير . من البنيوية إلى التشريحية ، النادي العربي الثقافي ، جدة، 1985 : 41 .

(21) أقنعة النص : 12 .

(22) موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر : 10 .

(23) اللغة الثانية : 235 .

(24) الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي : 72 .

(25) مشكلة البنية : 25 .

(26) الجذور الفلسفية للبنائية : 6 .

(27) ما وراء المنهج : 277 .

(28) المصدر نفسه : 281 .

(29) المرايا المحدبة : 282 .

(30) المصدر نفسه : 287 .

(31) نقد العقل الغربي : 47 .

(32) المصدر نفسه : 50 .

(33) ينظر : جدلية الخفاء والتجلي : 7 – 13 .

(34) المصدر نفسه : 10 .

(35) ينظر : المرايا المقعرة : 160 – 175 . دليل الناقد الأدبي : 280– 282

(36) أقنعة النص : 12 .

(37) ينظر : المصدر نفسه :31 – 32 .

(38) ينظر : المصدر نفسه : 32 – 34 .

(39) ينظر : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر : 10– 12 .

(40) ينظر : المصدر نفسه : 17 – 18 .

(41) النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا : 510 .

(42) المرايا المقعرة : 468 .

(43) بحث منشور في مجلة دراسات (العلوم الإنسانية) ، تصدر عن الجامعة الأردنية ، مجلد 16 ، العدد 3 لسنة 1989 : 196 ــ 216 .

(44) كتاب صادر عن إتحاد الكُتّاب العرب ، دمشق ، 2000م : 228 .

(45) بحث منشور في مجلة دراسات عربية ، بيروت ، العدد 1 ــ 2 لسنة 1997 : 53 ــ 87 .

(46) بحث منشور في مجلة دراسات عربية ، بيروت ، العدد 3 ــ 4 لسنة 1998 : 47 ــ 63 .

(47) بحث منشور في مجلة نزوى، أمانة عُمَان، العدد 23 لسنة 2000 :41 ــ 50

(48) الخطيئة والتكفير : 54 . وينظر : الدراسة المهمة حول هذا الكتاب : النقد الجمالي في النقد الألسني، معجب الزهراني ، مجلة فصول ، العدد 4 لسنة 1997 : 200 – 215 .

(49) تشريح النص : 81 .

(50) أصدر عبد الله إبراهيم ثلاثة كتب ضمن سلسلة (المطابقة والاختلاف) وهي: المركزية الغربية : إشكالية التكون والتمركز حول الذات (1997) ، والثقافة العربية والمرجعيات المستعارة : تداخل الإنساق والمفاهيم ورهانات العولمة (1999) ، المركزية الإسلامية وعالم القرون الوسطى وصورة الآخر (2001) . وقد انطلقت جميعها من إحلال ثقافة الاختلاف مع الآخر بدلاً من التطابق معه .

(51) ينظر: عبد الله إبراهيم . الماضي تجربة تاريخية ينبغي ألا نضخ فيها رغباتنا، حوار أجراه : علي الديري ، مجلة الرافد ، العدد 5 لسنة 2001 : 9 ــ 17 .

(52) ينظر : المركزية الغربية : 6 ، 36 .

(53) ينظر : التفكيك . الأصول والمقولات : 21 ، 36 ، 45 .

(54) ينظر : نقد الحقيقة : 136 ، 145 .

(55) أوهام النخبة : 159 .

(56) ينظر : أوهام النخبة : 21 ــ 27 .

(57) حديث النهايات : 79 .

(58) ينظر : الممنوع والممتنع : 71 ــ 72 ، 83 .

(59) ينظر : المصدر نفسه : 95 ، 197 .

(60) ينظر : نقد العقل الغربي : 197 ــ 199 .

(61) المصدر نفسه : 196 .

(62) مجهول البيان : 101 .

(63) المصدر نفسه : 102 .

(64) ينظر : الكتابة والاختلاف : 60 ــ 61 .

(65) تفكيك التفكيك ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 6 لسنة 1996 : 23 ــ 24 .

(66) المصدر نفسه : 24 .

(67) ينظر : المصدر نفسه : 24 ــ 25 .

(68) المصدر نفسه : 30 .

(69) ما وراء المنهج : 296 . وينظر : دليل الناقد الأدبي : 130 .

(70) ينظر : ما وراء المنهج : 301 ــ 302 .

(71) المصدر نفسه : 308 .

(72) المرايا المقعرة : 50 .

(73) المرايا المحدبة : 10 .

(74) المصدر نفسه : 175 .

(75) المرايا المحدبة : 308 .

(76) المصدر نفسه : 317 .

(77) المصدر نفسه : 384 .

(78) ينظر : المصدر نفسه : 295 ، 368 ــ 372 .

(79) المصدر نفسه : 404 .

(80) التفكيك : نقد المركزية الغربية ، سعيد الغانمي ، مجاة آفاق عربية ، العدد 5 لسنة 1992 : 64 .

(81) المناهج الفلسفية الغربية المعاصرة، محمد شوقي الزين، مجلة المعرفة ، العدد 438 ، 2000 : 13.

(82) المصدر نفسه : 30 .

(83) المصدر نفسه : 35 .

(84) اعتمدنا في هذا التحديد على كتاب : ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر (محمد عابد الجابــري ، محمد أركون ، فتحي التريكي ، مطاع صفدي) ، للمؤلف : الزواوي بغورة .

(85) ينظر : المصدر نفسه : 42 ، 66 ، 88 ، 110 .

(86) ينظر : ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر : 127 - 128 .

القسم الثاني :
أطياف النص الشعري

اللغة الإشارية الصوفية :
حضور النص وغياب المتلقي

شغلت العصور الإسلامية على امتداد تاريخها مذاهب شتى ، وأفكار متنوعة متناقضة أو متشابكة ، قريبة أو بعيدة من الفكر الإسلامي المعتدل والسوي ، وقد أسهمت تلك الأفكار والمعتقدات في شغل مساحات من الزمن التاريخي الإسلامي كانت ضد أو مع السلطة في وقتها ، ومنها (الصوفية) التي استوعبت موافقات ومخالفات متنوعة انطلاقا من صعيدها الداخلي وانتهاء بصعيدها الخارجي ، وقد كانت موضع استحسان الباحثين عن الحقيقة الإلهية وحبه الأزلي ، في حين أخذت موضع الاستهجان من أصحاب الفقه والشريعة وعمـوم البسطـاء من النـاس الذين لا يرون الدين إلاّ مجموع وعبادات تؤدى وكفى .

أردنا دراسة جانبا متواضعا من الحقل الصوفي من خلال دراسة الحقيقة المعرفية والتوجه الحدسي ، ودراسة انحراف اللغة وانزياحية المصطلح ، فضلا عن دراسة جانب تأويل اللغة الإشارية من خلال مقاربة نص الحلاج ضمن ثنائية : (النص والمتلقي) ، النص بوصفه مدونة حاضرة ، والمتلقي بوصفه قارئاً غائباً .

ويشير اختيار عنوان اللغة الإشارية إلى إمكانيات التعامل مع المدونة الصوفية التي حملت تكثيفاً دلالياً ، ومعجماً ذا خصوصية على صعيد المعنى والممارسة ، فضلاً عن توجهها ــ أي اللغة الإشارية ــ إلى دراسة مبحث التأويل الصوفي الذي يتناول البحث هنا جانبا منه .

- مـدخل :

في خضم الصراعات السياسية والمذهبية المتنوعة ، وفي ميدان ثبات النص وحركية دلالته ، وتشظي ظلاله ، نشأ التأويل وترعرع في حصون النص ، إذ حاول جاهدا نخر تلك الحصون للوصول إلى إبستيمية الدوال ، وكشف أغلفة المدلولات التي تحيط هالة النص .

ونجد من خلال التتبع التاريخي لمسيرة التأويل دخوله في ميادين شتى بدءاً من اللغة مرورا بعلوم التفسير وانتهاء بالحكم السياسي والرؤية الاجتماعية ، فقد بدء التأويل من التحليل اللغوي للنص القرآني وما زال ولن ينتهي ، لأنّ النص القرآني نص مفتوح منتشر الدلالة ، متسع المعنى لا يقف في جماله وإعجازه وبلاغته وفصاحته عند حدٍّ معين ، فضلاً عن أسرار الكون ، وأحوال الموجودات ، ومصائر الحوادث التي لم يكشف التأويل النقاب عنها بعد .

ومن أهم البواعث على التأويل : أنّ الأبعاد الدلالية العميقة في النص تفتقر إلى حركة الذهن ، وبالتالي إلى التأويل حتى ينفذ القارئ إلى أغوار النص ، وإلاّ بقيت القراءة سطحية ، هذا وقد شكّل التأويل أهم العوامل التي حولت علوم المسلمين من علوم رواية إلى علوم دراية ، أي من كونها علوم نقل إلى كونها علوم عقل(1) .

وقد تأسس التأويل في الحضارة الإسلامية على معطيات أيديولوجية ومعرفية عدة ، منها(2):

1. انفتاح الخطاب القرآني ,
2. إتساع اللغة العربية لأكثر من معنى .
3. الخلافات السياسية والعقدية .
4. الإرتكاز إلى العقل .

والتأويل في الحضارة الإسلامية قد دخل ميادين مذهبية عدة ، وقد تشعب بتشعب الأفكار التي استخدمته ، ويمكن القول أنّ التأويل الإسلامي أقسام عدة هي(3) :

1. التأويل الكلامي / البياني .
2. التأويل الصوفي / العرفاني .
3. التأويل الباطني / الإشاري .

4. التأويل الفلسفي / العقلي .

وقد استخدم المتكلمون من أشاعرة ومعتزلة وغيرهما التأويل من خلال المواصفة اللغويـــة ، أي من خلال المجازات اللغوية ، وقد تم ذلك من خلال الأقيسة المنطقية التي تبحث في العلة والمعلول ، والخالق والمخلوق ، والحوادث والموجودات (4) .

وقــد كأنّ البيـــان نطاقاً للبرهـــان ، من خـــلال تجـــاوز المعنى إلى ما ورائـــه ، أي أنّ (المجاز = ميتا لغة) ، وقد اتجه البيان من اللفظ إلى الدلالة دون اهتمام بالكليات المتمثلة في مقاصد الشريعة ، واستند إلى مبدأ السببية ، وقد كأنّ المجاز العقلي ميدانا للتأويل (5) .

أما التصوف فقد اتجه مع التأويل إلى تقويض المنطوق العقلاني الفلسفي ، وأصبح التأويل الصوفي متجهاً نحو إسقاط الشريعة واصفاً الحقيقة في مقام أسمى منها ، وإلى استنطاق النص في التأويل بصيغة تجري فيها من قبل المواصفة المجازية التي تفيد بها التأويل الباطني ، وذلك بمعرفة حدسية ذات طبيعة دينيـــة سريـــة ، أما التأويل الباطني فمفـــاده : أنّ الألفـــاظ رموزٌ لمعان خفية لا يعلمها إلاّ إمام معصوم ، ومن هنا فقد صرفوا ألفاظ القرآن عن ظاهرها ، وجعلوها معرفة مكنونة عند الإمام حسب ، وهذا ما ذهب إليه غلاة الشيعة المعروفون بـــ(التعليمية) ، في حين نشأ التأويل اللفظي من خلال محاولة الفلاسفة المسلمين التوفيق ما بين الحكمة والشريعة .

ويمكن القول إجمالاً أنّ التأويل الإسلامي دار حول أربع وحدات هي : (اللغة ، والمنطق ، والمعرفة ، والحقيقة) ، فاللغة اعتمدت على ثنائية اللفظ والمعنى ومنها تشكّل التأويل البياني ، واعتمد المنطق على اللفظ والمعقول ومنه تشكّل التأويل العقلي ، أما المعرفة فقد اعتمدت على مقولة المعنى والباطن ومن خلال ذلك تشكّل التأويل الباطني ، في حين اعتمدت الحقيقة على ثنائية الظاهر والباطن ومنها تشكّل التأويل الصوفي ، ولا ننسى أنّ تلك الوحدات تتلاقى وتتقاطع بصيغ معرفية مختلفة ، بمعنى أنّها غير منفصلة عن بعضها بصورة كلية ، فتلك الوحدات قد كأنّ لها الفضل في رسم استراتيجية اشتغال الأنّظمة التأويلية المعرفية الإسلامية عبر التاريخ ، ومن الجدير بالذكر أنّ التأويل قد عكس الأوليات والمبادئ والأعراف ومشاغل الأمة الإسلامية ، وتشكّل بوصفه عملية تاريخية ، خضعت لمقولتين هما(6) : (غرابة المعنى عن القيم السائدة : الثقافية ، والسياسية ، والفكرية ، وبث قيم جديدة بتأويل

جديد ، أي إرجاع الغرابة في الألفة ، ودرس الغرابة في الألفة ، أنّ مسيرة التأويل في الحضارة الإسلامية قد انطلقت أساسا من مقولة المجاز ، فمن خلالها ظهر الاختلاف ، ولأجله طوّع النص إلى جانب هذا وذاك من الأفراد الذين يحملون عقائد شتى ، وطرق عقلية مختلفة ، وقد ارتبط التأويل أيضاً بـــ(المحكم والمتشابه) إذ غدا في المتشابهات وسيلة لرفع غموضها بردها إلى المحكم ، ويصبح المجاز هو الأداة الرئيسة لعملية التأويل هذه ، وإذ يعجز التحليل اللغوي عن بيان وجه التجاوز في العبارة ، يتمسك المعتزلة بالقرينة العقلية ، التي عدوها أشد دلالة من القرينة اللفظية المتصلة بالكلام (7) .

ويتسع مفهوم التأويل في الحضارة الإسلامية ليتجاوز ثنائية العقل والنقل، كما يتجاوز ثنائية التفسير والتأويل ، وتقودنا قضية التأويل إلى دراسة مفاهيم القدماء عن اللغة بجوانبها المختلفة لا سيما من الزاوية الفلسفية والكشف عن الأسس المعرفية التي شكلت هذا المفهوم (8).

ومن الجدير بالذكر أنّ هذه المسيرة البحثية المرجوة تنير كثيراً من المعضلات التي حفلت بها الكتب التراثية ، كما أنّه يمكن أنّ يفيد في بلورة كثير من المفاهيم النقدية والبلاغيـــة في التراث ، لا سيما فيما يرتبط بالتصوف واتجاه المتصوفة ، فدراسة التأويل " مسيرة معرفية وتاريخية في مظان المفاهيم البلاغية واللغوية من شأنه الكشف عن مفاهيم الصوفية في كتاباتهم ، فضلا عن فتح آفاق جديدة من التراث ما تزال مجهولة إلى حد كبير" (9).

▫ الحقيقة المعرفية والتوجه الحدسي :

لم يوضع التصوف اصطلاحيا عند حدٍّ معين ، ولم يقتن مقياس رسمه الإجرائي بعد ، فقد تنوعت الحدود ، واختلف المفهوم ما بين مفهوم استقرائي للنشأة ، ومفهوم تجريبي لماهية التصوف .

والتصوف ـــ كما قيل ـــ تيقظ فطريّ يوجه النفس الصادقة إلى أنّ تجاهد حتى تحظى بمذاقات الوصول فالاتصال بالوجود المطلق ، أو هو الدخول في كلّ خلق رضي ، والخروج من كلّ دنيّ ، أو هو أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم مع قوم كرام ، أو هو أنّ لا تملك شيئا، ولا يملكك شيء ، أو هو استرسال النفس مع الله تعالى على ما يريد ، أو هو التصوف الآخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق ، ولعلنا نجد في تعريف الجُنيد للتصوف الزبدة

والجوهر ، وذلك في قوله : أن يميتك الحق عنك ويحييك به ، أو أن تكون مع الله تعالى بلا علاقة (10) .

ولا يحدد التصوف بسلوك منهج واحد في التعبد والإنابة ، بل إنّ طرق التصوف قد تتعدد بتعدد الشيوخ والمريدين ، ولذلك قيل : أنّ الطريق إلى الله كعدد أنّفس بني ادم (11) .

وإذا أريد فهم التصوف لابد من الانطلاق من المعرفة التي تقول : أنّ المتصوفة توجهوا إلى الله تعالى لأنّه أهل للتعبد ، فلم تكن العبادة طمعا في الجنة أو خوفا من النار (12) ، بل كانت تطلعا لمعرفة الجمال الأزلي ، وتغزلا بألوان الوجد والاتحاد والفناء ، فلم يكن التصوف النجاة بالنفس من غضب الله وعذابه ــ كما في الزهد ــ بل كان بحثا عن المعرفة الخفية ، والحقيقة الباطنية المطلقة التي حُجبت عن الكثير من الخلائق .

وقد نظر بعضهم إلى التصوف على أنّه تمسك بالفقر والافتقار ، والتحقيق بالبذل والإيثار ، وترك التعرض والاختيار (13) ، ولهذا جاء التصوف ليكشف حقيقة العلم الباطن عن طريق تأويل الموجودات والمظاهر والطبائع وتحويلها إلى لغة رمزية ، وتركيبات معقدة أشبه ما تكون بمجموعات طلسمية ، أو أحاجي معرفية ، لا تدرك إلاّ من خلال المتصوفة أنّفسهم ، ممّا جعل دائرة التأويل الصوفي دائرة ضيقة لا يستطيع الولوج إليها إلاّ من أوتي بحظٍ وافر من المعرفة الحدسية ، والعلم الإشاري المسمى بـــ(العلم اللّدني) .

وما قد قيل ، وكلّ ما قيل في التصوف ومعارفه ، وكنهه وحقيقته ، لا يتعدى تأويل الظاهر منه ، لأنّ الحقيقة المعرفية القابعة وراء المدلولات الرمزية والدوال السطحية لا يكشف عنها ، لأنّ المتصوف إذا كشف عن سر تصوفه ، وأعلن منهج طريقته ، أخرِج قسراً من دائرة التصوف ، وأشير إليه بأصابع الاتهام ، ووجهت إليه دعوة هتك الحجاب السري للمتصوفة ، وغير ذلك من الكبائر التي لا تستطيع نسج خيوط البكارة المعرفية للمتصوفة من جديد ، ولذلك فالحقيقة المطلقة عندهم سرّ ، لأنّها تحوي في ذاتها مكنون الأقوال وغاية الأفعال وخاتمة المصير ، وعلى قدر أسرار المبدعين أو حقيقة إبداعهم تتوقف معاني أقوالهم وأفعالهم ولغز مصيرهم(14) .

ويقود هذا إلى قضية أخرى مفادها : أنّ الدوران في فلك المعاني والألفاظ هو النتيجة المترتبة على بقاء الصوفي في الكلّ الثقافي ومواجهته

إياه بمعايير المطلق ، فالحقيقة في جوهرها سرّ ، وهذا السرّ وجدان مشحون بقيم المطلق ولهذا قيل:" أنّ الأسرار معتقة عن رقّ الأغيار"(15).

ويمكن القول أنّ توجه المتصوفة إلى كهوف الأسرار قد عكس فشل النظم الرسمية ، فضلا عن الرغبة في إعادة التوازن في المجتمع (16) ، واقتراح طرق جديدة لمهدي متنظر جديد .

ولا غرو في ذلك لأنّ المتصوفة قد ارتبطت معرفتهم بطرق الاستبطان والمعرفة الحدسية ، وهذه المعرفة ترفض الزمن الآني ، والآتي المرتبطين بعلاقات التوافق مع السلطة ، لأنّ القوانين الآنية لا تمثل سوى حواجز بالنسبة لهم ، لذا كان مبدأ الصوفي الحذر والنفور من أصحاب والتصرف والنفوذ ، وهذا أدى إلى أن يكون التصوف كلّه اضطرابا وحيرة ــ حيرة عارفين لا حيرة غافلين ــ فإذا وقع سكون فلا تصوف (17) ، وبهذه الإطلالة تحول الفكر الإسلامي كيفياً ، بالخضوع لمقولات الوجود ومبادئ المطابقة والتناقض والاتصال ، وباختصار دخلت المعرفة الإسلامية ــ مع المتصوفة ــ عهدا جديدا طرق أبواب الإشراقات الوجدانية الحدسية(18) ، وثار على مظاهر الطقوس الدينية المجردة ، والمصلحة الجسدية والمادية التي تجنى من وراء العبادة القاصرة على أداء المحبة الحقة للجمال المطلق . وانطلاقا مما سبق يمكن القول : أنّ للمتصوفة لغة اصطلاحية خاصة بهم ، يحرصون عليها ويخشون من وقوعها في يد من لا يفهمها حق الفهـــم ، لأنّ معرفتهم تجنح إلى خلق لغة داخل لغة ، والارتماء في أحضان تجربة لغوية بديلة ، فالتجربة الصوفية تخاطب القلب أولاً ، ومن ثمّ لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال الرمز والتلويح والإشارة، وهذا ما دفع المتصوف إلى حالة الكشف والمشاهدة عبر إسقاط العالم الخارجي الذي تشكل اللغة جزءا منه (19) .

وقد وضعت التجربة الصوفية مبدأ التغيير بوصفه قوة سارية تنقي القلب من خلال ثلاثية: (المعرفة والمحبة والمشاهدة) أو من خلال (القلب والروح والسر)، فالقلب هو المعرفة والروح هي المحبة والسر هو المشاهدة ، وفي تقلبه يتدرج إلى الروح ، وفي ارتقائه يرتقي إلى السر (20).

وينطلق الحجاب من السرّ الصوفي ، ليغلف طرقاً متعددة للوجد الصوفي، والإشراق المعرفي ، ولذا كان هناك حجاب للأعيان ، وحجاب للعلوم ، وحجاب للحروف ، وحجاب للأسماء ، وحجاب للجهل ، ومن تعدى تلك الحُجب وعرفها فقد أشرف على الكشف ، وارتقى إلى مسلك التصوف ،

ففكرة حجاب الأعيان توازي فكرة الصفوة المختارة من الخلق للمعرفة الحقيقية المتعلقة بالمطلق والأزل ، وحجاب العلوم متعلق بمعرفة العلم اللّدني، وعلم الرموز ، والتلويحات والإشارات ، وفكرة حجاب الحروف توازي فكرة اكتشاف (اسم الله الأعظم) لغرض التحلي بالصفات الإلهية ، فقد غدا الحرف وسيلة من وسائل اتصال المتصوف الروحي بالله تعالى ، وغدا علم الحروف الوجه الآخر لعلم أسماء الله الحسنى الذي يتيح لعارفه منزلة أسمى من منزلة بقية الكائنات (21) .

والصوفي له ميزة في عشق كلّ مجهول ، فكل مجهول يمثل بالنسبة له لّذة وجمالا في الوجد والإنابة وعذاب المحبّ الذي يسعى إلى محبوبه دائما ، ويتودد إليه لقاء نظرة أو رضى أو قبول ، ولهذا فالمجهول فلك الصوفي في بحثه عن اليقين ، وهو الأمر الذي يضع أسرار الصوفي في إبداعه الدائم صوب عوالمه ، ويغدو استنطاق السر الصوفي واستنطاق الحق فيه ، وهذا يمثل بحد ذاته تجسيداً فردياً للتساوي وفناء في الحق وبقاء في الحقيقة (22)، ولذا فإنّ المنحى الذاتي من أهم خصائص التجربة الصوفية (23) ، أو كما قيل عن التصوف بأنّه "حال من أحوال الغربة عن المهجر الفردي الذاتي النفس الوجداني "(24) .

□ انحراف اللغة وانزياحية المصطلح :

بعد عزوف المتصوف من الموجود إلى الوجود ، وبعد فراره من المجتمع إلى الفرد ، ومن الفرد إلى الذات ، ومن الذات إلى حقيقة الأزل والمطلق ، جاء شكل الجوهر الصوفي من خلال مصطلحه الذي ذهب بانزياحيته إلى أنسنة الإله وتأليه الإنسان(25) ، ذلك المصطلح الذي جنح نحو الارتباط مع الفكر الباطني ، الذي شكلّ ضرورة تاريخية ملحة أنتجتها مخلفات تلك العصور التي ارتدت أقنعة النصح ، وأخذت سياط القمع وغنوصية التحكم والإذلال .

وإذا كان " الصوفي هو قرباناً لله "(26) ، فإنّ المصطلح الصوفي يشكل المظهر الإجرائي في التخلي عن الذات في سبيل الله ، ولا يكون ذلك التخلي من خلال التصريح في العبارة ، والإعلان عن الوجد ، بل قد يتخذ ذلك التخلي ألوانا من المكابدات والعشق والرياضات الروحية والإفاضات الإلهية ، حتى يغدو المصطلح الصوفي موزعا بين عالمين : (عالم الذات) وهو النظام

الداخلي لتشكيل المصطلح ، والنظام الخارجي وهو (عالم الموضوع) ، وتأتي غاية التأويل للمصطلح الصوفي في إدراك ثنائية البلوغ والتحليل(27) ، حتى يصل إلى حكم يحل المعرفة بالحقيقة اللانهائية ، التي تشمل المطلق واللامطلق ، وتتوزع بين التناهي وعدمه .

والصوفي نموذج رباني ــ كما وُصِف(28) ــ أعطاه الله تعالى صفاته المعنوية ، إذ غدت حقيقته وسرّه من أسرار الله ، يقول ابن عجيبة: " إنّ علم الأذواق لا يؤخذ من الأوراق ، وإياك وطلب الدليل من خارج ، فتفتقر إلى المعارج، واطلب الحق من ذاتك لذاتك، تجد الحق أقرب إليك من ذاتك "(29)، ثم يحدد الفرق بين الشر والطريقة والحقيقة بقوله: " الشريعة أنّ تعبده ، والطريقة أنّ تقصده ، والحقيقة أنّ تشهده "(30) .

وإذا كان الوصف قد أُطلِق على اللغة الإشارية المتمثلة شعرا ونثرا بأنّها لغة شعرية تتمثل في الرمز(31) ، فمن الأحرى أنّ يوصف المصطلح الصوفي بالانزياحية الذي يوحي للمتلقي العادي بمفهوم يختلف عن إيحائه النموذجي ــ أو العارف بمعطيات التصوف ــ ولهذا جسّد المصطلح الصوفي ثنائية المرئي واللامرئي ، المرئي قياسا لصاحب التصوف في الكشف والمكابدة ، واللامرئي نسبة إلى دارس المصطلح ، لوجود حواجز وحُجب عدة ، وقد ذكر محمد مفتاح : أنّ لبّ برنامج التكوين الصوفي يكمن في المجاهدات والرياضات ، مجاهدة النفس على ترك المال والجاه والعصيان والتقليد ، والإنتقال من مقام إلى مقام لغاية الوصول إلى حضرة الحق(32) .

وقد صنف الرياضات إلى عشرة أقسام ، يحوي كلّ قسم عشرة فروع(33) :

ــ قسم البدايات : فروعه :

اليقظة والتوبة والمحاسبة والإنابة والتفكر والتذكر والاعتصام والفرار والرياضة والسماع .

ــ قسم الأبواب : وفروعه :

الحزن والخوف والإشفاق والخشوع والإخبات والزهد والورع والتبتل والرجاء والرغبة .

ــ قسم المعاملات : وفروعه :

الرعاية والمراقبة والحرمة والإخلاص والتهذيب والاستقامة والتوكل والتعويض والثقة والتسليم .

ـ قسم الأخلاق : وفروعه :

الصبر والرضاء والشكر والحياء والصدق والإيثار والخلق والتواضع والفتوة والإنبساط .

ـ قسم الأودية : وفروعه :

الإحسان والعلم والحكمة والبصيرة والفراسة والتعظيم والإلهام والسكينة والطمأنينة والهمة .

ـ قسم الأحوال الأولى : وفروعه :

القصد والعزم والإرادة والأدب واليقين والأنس والذكر والفقر والغنى .

ـ قسم الأحوال الثانية : وفروعه :

المحبة والغيرة والشوق والقلق والعطش والوجود والدهش والهيمان والبرق والتذوق .

ـ قسم الولايات : وفروعه :

الحظ والوقف والصفاء والسرور والسر والنفس والغربة والفرق والغيبة والتمكن .

ـ قسم الحقائق : وفروعه :

المكاشفة والمشاهدة والمعاينة والحياة والقبض والبسط والسكر والصحو والاتصال والانفصال .

ـ قسم النهايات : وفروعه :

المعرفة والفناء والتحقيق والتلبيس والوجود والتجريد والتغريد والجمع والتوحيد .

فهذه الفروع المائة تمثل السلسلة المعرفية العرفانية لمسيرة المتصوف نحو التصوف أنّ يصل إلى غاية ، أي إلى أنّ يصل إلى ربّه ، فبعد سلوك تلك الفروع وقطعها تدريجيا يصل الصوفي إلى مبتغاه في استمداده مباشرة من الله تلك المعرفة الخاصة ، وذلك العلم النخبوي الذي يمنح للمتصوف ولا يمنح لغيره .

ومن المصطلحات المهمة التي استوقفت الكثير من النقاد والباحثين ، التي كان لها ميدان علائق التجربة الصوفية ورؤيتها للعالم والموجدات هي : (وحدة الوجود ، ووحدة الحلول ، والفناء ، والسّكر ، والتوحيد ، والمعرفة ،والشطح ، والمناجاة ، والرمز ، والجمال الإلهي الأزلي المطلق الحقيقي ، ...) ، وقد مارس كل مصطلح من هذه المصطلحات سلطته في اقتناص إبعاد التجربة الصوفية ، حتى تشكّل بوصفه مفتاحا لحل بعض ــ بل كثير ــ من المعضلات التي واكبت الميدان الصوفي .

نبدأ مع مصطلح (وحدة الوجود pantheism) ومفاده ــ حسب التصور الإسلامي ــ أنّ الله هو كلّ شيء ، وأنّ العالم هو تجليات له ، أما مفهومه في المفهوم الأوربي فهو : أنّ الله والعالم شيء واحد (34) ، وهناك مصطلحات أخرى قريبة اللفظ بعيدة المفهوم عن هذا المصطلح من مثـــل : (وحدة الشهود ، والوجد ، والوجود ، والتواجد) .

فالتواجد استدعاء الوجد ، والوجد خشوع الروح عند مطالعة سر الحق ، وقيل عجز الروح من احتمال غلبة الشوق عند وجود علاقة الذكر ، أما الوجود فهو من الوجد ، وهو فناء البشرية وقد غلبها سلطان الحقيقة ، قال أحد المتصوفة : " أنا منذ عشرين عاما بين الوجد والعقـــل ، أي إذا وجدت ربي فقدت قلبي ، وإذا وجدت قلبي فقدت ربي "(35) .

أما مصطلح (الفناء) فمفهومه سقوط الأوصاف المذمومة عن السالك أو المريد ، والفناء عن الخلق هو الإنقطاع عنهم وعن التردد إليهم واليأس مما لديهم ، وعلامة فناء إرادتك بفعل إرادة الله تعالى أنّك لا تريد ، ولا يكون لك غرض ، ولا تقف لك حاجة ، ومراد مع إرادة الله ، وقيل الفناء أن لا ترى شيئا إلا الله ، وتكون ناسيا لنفسك ولكل الأشياء سوى الله عز وجلّ (36) .

وقد تعامل المتصوفة مع مصطلح الفناء بمخالفة الحوادث ، إذ ذهبوا إلى أنّ مدلول الفناء يكمن في التخلي عن الأوصاف البشرية ، والدخول في أوصاف الحقّ ، ومعنى ذلك خروج العبد من إرادته ، ودخوله في إرادة الحقّ(37) .

هذا وتعدّ ظاهرة نموذج الجسد الصوفي نموذجا لتجربة الفناء التي تكمن في إماتة النفس الأمارة بالسوء ، وهو الجسد إذ اتخذ سمة النحافة والضمور ونحو ذلك ، لأنّ هذا الجسد أراد بلوغ الهدف ، فمارس ألواناً متعددة من المجاهدات والرياضات لغرض الوصول إليه تعالى(38) .

ومن الجدير بالذكر أنّ مصطلح الشطح قد يقترب كثيرا من مصطلح الفناء ، بل ويطابقه إذ يعد الشطح لغة الفناء ، ويعد حالة نفسية تنمحي فيها علائق الإنسان بالكون والنفس دون أن تُمحى بشريته(39) .

أما (السّكر) فهو حالة تسبق حالة الغيبة ، وهي حالة وسط بين الحب والفناء ، ولا يكون إلاّ لأصحاب المواجد ، إذ يغيب عنه تمييز الأشياء ولا يغيب عن الأشياء ، وما ذلك إلاّ بسبب غلبة وجود الحق التي تسقطه عن التمييز بين ما يؤلمه وما يتلذذ به(40) .

ويشير مصطلح (التوحيد) إلى المعرفة التي هي غاية الغايات في رحلة المذاقات ، رحلة المجاهدات والرياضات التي لا تكون إلاّ لمن امتلأ قلبه تماما بنور الله (عز وجلّ) ، وتلك المعرفة هي المتجلية على الحقائق ، التي ترى أنّ الله تعالى هو الأول في كل شيء ، وأقــرب من كلّ شيء ، وبالتوحيد الصوفي تعرف النفس الإنسانية مكاسبها ومثالبها وتتطهر من عيوبها وإرادتها وأهوائها وتتحلى بصفات المعرفة الإلهية (41) ، هذا فضلا عن مصطلحات أخرى كثيرة جدا يمكن مراجعتها في كتب معاجم المصطلح الصوفي(42) .

- الحلاج وغياب المتلقي :

إنّ للحلاج مكانة متميزة في تاريخ التصوف الإسلامي ، وقد تأتى ذلك من خلال إحداثه ثورة في التصوف الإسلامي وشعره ، وذلك لأنّ اشتغال الحلاج في حقل التصوف بدا مختلفا عن اشتغال المتصوفة الآخرين الذين فاض بهم المقام ، والتجاؤا إلى صرف الحلاج عن مجالسهم وإقصائه من حلقاتهم الصوفية .

لقد أضاف الحلاج مسائل جديدة في التصوف ، لم تكن معهودة على الوجه الذي تحدث به المتصوفة ، وأول تلك المسائل (الحب الإلهي) إذ اتخذه طابعا جديدا تلون بألوان نفسه المجذوبة ، فكان يصيح في الأسواق ، وهو في حالة الطرب والسكر والجذب : " يا أهل الإسلام أغيثوني فليس يتركني ونفسي فأتهنى بها ، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها ، وهذا دلال لا أطيقه"(43) .

ونظرة متفحصة لهذا النص تنبئ عن شدة الاتصال الكائن ما بين الحلاج ومحبوبه الذي استولى عليه ، واسر نفسه حتى فقد الحلاج قيادتها ، وحتى

وصل بها المقام إلى المناداة جهرا بذلك الحب الذي قيّد الكيان المعرفي للحلاج فقاده إلى الشطح اللساني .

إنّ مناداة الحلاج في الأسواق هي محاولة يائسة لاستحضار المتلقي العارف الذي يستطيع تحويل تلك الدوال المربكة إلى مدلولات عاملة ، توصل المعنى وتعطي الإغاثة والمساعــدة المرجوة ، لكن المتلقي لذلك النص وقف ضد الحلاج لا معه ، ونظرا لقصور إدراكه لأبعاد تلك المعاني ، سُحبت إلى دائرة غير المألوف والغريب والبدعة التي ستمرق من الدين ، وتحاول نخره والنيل منه ، لذلك تعالت الأصوات واتسعت – قريبا وبعيدا – بأسر اللسان الذي يريد الانفصال عن جسده ، ومنع ذلك اللسان من أنّ يبني حبه المزعوم على أكتاف العامة التي تحسن الأكل والشرب ولا تحسن الاستبطان المعرفي ، وتقمص المعاني الماورائية .

وبذلك اثّر المتلقي وبشكل فعال في انحياز التأويل – ضد أو مع – النص الصوفي ، وليس الإشكال – كما نرى في النص الصوفي ، على وجه الإجمال – بل يكمن الإشكال أيضا في الواجهة الاستقبالية للنص ألا وهي المتلقي ، وإذا تعطت هذه الواجهة ستتعطل آلية اشتغال الرسالة / النص أي سيحدث خرق وفجوة ما بين النص بوصفه رسالة معرفية ، وبين المتلقي بوصفه مستقبل الرسالة وموظفها .

ومن الملفت للنظر أنّ المتلقي البسيط لم يعد مشكلة للنص الذي كتبه الحلاج ، بل لقد انطلقت المشكلة من المتصوفة المتلقين أنّفسهم ، فهذا الجُنيد – وهو المتصوف المعروف الذي له باع طويل في التصوف – يتهم الحلاج بالسحر والشعوذة (44) ، وقد قال عنه " أنّه كاذب وتلا قوله تعالى "وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون" "(45) .

وإذا انطلقنا من قول الحلاج " من لم يقف على إشارتنا لم ترشده عبارتنا " سنجد ذاك التبطين المعرفي للمدلولات الصوفية التي شُحنت بها الدوال حتى غدت بوصفها علامات لأشياء عدة ، والذي يقف على تلك الإشارات ويحاول تأويلها سيصل بالنتيجة إلى مكنون العبارة ، ويستطيع بعد ذلك فتح ما كان مغلقا .

والســؤال المطروح في هذا المقام هو : إن لم يكن المتصوفــة الكبــار فــي ذلك الوقت – كالجنيد والشبلي – وغيرهما ، إن لم يكونوا قد فهموا إشارات الحلاج في نصه ، فكيف للمتلقي العادي من أنّ يفهمها ؟ وكيف لنا

نحن المتأخرين من فهم تلك الإشارات التي بقيت في رحم التاريخ لمدة طويلة، تفتقر إلى من يصوغ لها تحديدها الذي تنضبط به ، وتكتسب دلالتها من خلاله ؟ .

إنّ الافتقار إلى العقلانية المنهجية الصوفية لأي باحث أو ناقد قد تحول بينه وبين اكتشاف المقولات الصوفية الخالدة ، لا بل ستحول بينه وبين مقصدية التأويل الذي يستخدمه الباحث أو الناقد للوصول إلى كنه الدلالة الصوفية فالرؤية الصوفية كانت ممتدة إلى ما لا نهاية من التصور والإدراك المعرفي الذي أوصلهم إلى التطلع للحقيقة – أو يكاد – وتلك الرؤية قد قصرت فيها العبارة ولم تستوعب المعنى الذي تحمله وهذا ما دعا النفري إلى القول " كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة " (46) ، فضلا عن أنّ تأويل البعد الصوفي في تطلعه نحو الحقيقة المطلقة والأزلية ، لن يكون موضوعيا ، أو لن يحاول أن يكون موضوعيا ما لم يتلبس بالتجربة الصوفية ويطرق أبوابها ليتسنى له الدخول فيها ، وعلى هذا فإنّنا نرى أنّ غياب المتلقي النموذجي سيستمر مع الحلاج ومع غيره من المتصوفة الكبار كابن العربي ، والجنيد ، والشبلي ، والطوسي ، والقشيري ، والسهروردي ، وأحدم بن علوان ، وابن عطاء الآدمي ، وعماد الدين القرشي ، ... الخ ، ومع هذا الغياب سيستمر الفقدان أي فقدان الدلالة المرجوة في فهم تلك النصوص ، وسيغدو النص الصوفي نصا بكرا عجز الحاذقون عن دخوله وكشف نقابه .

وقد شكلت قضية غياب المتلقي معضلة في تفسير المصطلح الصوفي عند الحلاج بغية الوصول إلى تأويله ، فقد التبس المصطلح هذا مع مفاهيم عدة تنوعت طبقا لتنوع حامليها ممن تصدوا لبيان مدلولات ذلك المصطلح ، يقول الحلاج (47) :

أشـــــار سري إليـك حتى ... فنيـت عني ودمـت أنتَ
محوت اسمي ورسم جسمي ... سالـت عني فقلـت أنتَ
فأنت تسلــو خيال عينـــي ... فحيثمـا درت كنـت أنتَ
رأيــت ربي بعيــن قلبــي ... فقلت: من أنت؟ قال: أنتَ

نقف أمام هذا النص لنسال : هل قصد الحلاج الحديث عن السر الصوفي؟ أم قصد الحديث عن الاتحاد فيما سمي بـ(وحدة الحلول والاتحاد)؟ أم أراد الإشارة إلى مصطلحي الشطح والوجد والدخول في مصطلح (جمع الجمع) ؟ .

كل تلك الأسئلة وغيرها تتبادر إلى الذهن عند التأويل ، ومن الجدير بالذكر أنّ شعر الحلاج بصورة مجملة يبين ويصور حالة الاتحاد الكائن بين (أنا) الحلاج ، و (أنا) الحق ، حتى تغدو ثنائية الضمير (أنا / أنت) ثنائية تنمحي فيها خصوصية الاختلاف ، ويتم من خلالها الحديث عن المركب بصيغة المفرد ، فنقرا مثلا كلمة (سبحاني) و (أنا الحق) و (أنا ربي الأعلى)... الخ.

ويمكن القول إننا إذ أردنا أنّصاف الحكم الشرعي في الإفتاء في هذه المسالة لقلنا أنّ المتصوفة – أمثال الحلاج – قد ذهبوا بعيدا عن معطى الإرادة الشرعية ، بل إنّهم قد عطلوا بعض فرائضها ، ويبدو أنّ من كتب عن الحلاج مدافعا أو مؤولا أو مناصرا لفكرته وآرائه ، قد استولت عليه تلك العاطفة البريئة التي أشفقت على الحلاج عند قطع أطرافه العليا والسفلى ثم إعدامه وإحراق جسده ونثره في ماء دجلة ، أما لو تلمسنا جوهر ما دعا إليه الحلاج وغيره من دعاة التصوف المتطرفين لأدركنا خطورة تلك الطروحات التي كان لها الدور المميز في تصدع الجدار الداخلي للأمة الإسلامية ، لأنّ تلك الطروحات لم تكن وليدة الحب الصوفي الخالص ، بل كانت وليدة تأثر بديانات مختلفة واتجاهات متنوعة ، ونظرة متعجلة استقرائية لنصوص التاريخ تبين لنا صحة ما ذهبنا إليه (48) .

- الحلاج وحضور النص :

يتحد الحلاج فينا من خلال ثنائية الحضور والغياب ، فقد غاب الحلاج جسدا ، وبقي روحا وفكرا ، غاب بوصفه ناصا ، وبقي حاضرا بوصفه نصا .

نص الحلاج الذي بين أيدينا يتمثل بديوان شعره ، وبكتابه المسمى بـــ(الطواسين) وقد ألفّ هذا الكتاب بوساطة قصاصات من ورق كتبها وهو في السجن قبل إعدامه ويحوي هذا الكتيب على أقسام عديدة هي : (طاسين السراج ، طاسين الفهم ، طاسين الصفاء ، طاسين الدائرة ، طاسين النقطة ، طاسين الأزل والالتباس ، طاسين المشيئة ، طاسين التوحيد ، طاسين الأسرار في التوحيد ، طاسين التنزيه ، وبستان المعرفة) ويحوي أيضا على احد عشر رسما توصف بأنّها الغاز وطلاســم من الصعب جدا معرفــة ما تشير إليــه ، فقد رسمــت بطريقة عجيبة لا يفهمها إلا صاحبها .

و من القضايا المهمة التي أراد الحديث عنها في شعره هي قضية الاتحاد أو ما تعرف في الاصطلاح الصوفي بـ(وحدة الحلول ، وحدة الاتحاد) ، وقد ضمنها بشكل كبير في اغلب أبياته ، من ذلك قوله (49) :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا	نحن روحـــان حللنا بدنا
نحن مذ كنا على عهد الهوى	تضرب الأمثال للناس بنا
فـــإذا أبصرتنـــي أبصرتـــه	إذا أبصرتـــه أبصـــرتنـــا
أيهـــا السائـــل عن قصتنـــا	لو ترانـــا لم تفرق بيننـــا
روحه روحي وروحي روحه	من رأى روحين حلت بدنا

تتحدث هذه الأبيات عن الحلول والاتحاد فضلا عن حديثها عن الحب والعشق الإلهي ، ويشير المصطلحان إلى ذوبان الذات في الذات لتصير ذاتا واحدة ، ومن الملفت للنظر أنّ الشريف الجرجاني بعد تحديده لمصطلح (الاتحاد) بتصيير الذاتين ذاتا واحدة ، يقول : وهو " محال "(50)، وهذا دليل على أنّ الاتحاد لا يكون بين ذاتين على سبيل الحقيقة ، بل يكون مجازيا إن صح التفسير ــ على صعيد العقل والقول والممارسة ــ أي على صعيد الماهية المتعارضة والملموسة بصورتها العينية ، لا على صعيد جوهر الذات، إذ تغدو الذات المتحدَة مسيطرة كليا على جوهر الذات المتحدِة ، وهذا لا يمكن على صعيد المعرفة العقلية التي لا تنخدع بمثل هذه الأوهام .

لقد كانت للحلاج آراء عجيبة منها وحدة الأديان ، فهو يرى أنّ الأديان واحدة تدعو إلى حقيقة واحدة ، والاختلاف بين هذه الأديان لا يتجاوز الأسماء والصفات والألقاب ، ويرى أيضا أنّ الله قد شغل كل طائفة بدين معين لا اختيارا لهم بل جبرا عليهم ، وقد اعتنق الحلاج فكرة الجبر التي تفرق بين الإرادة والأمر ، لذلك برر مسلك إبليس في رفض السجود لآدم ، لأنّ الله قد كتب في الأزل عدم اردته لهذا السجود رغم وجود الأمر به ، وقد رأى إبليس أنّ أمر السجود أمر ظاهري فقط يراد منه الاختبار والابتلاء ، وأنّ الله وحده هو الحقيقة والمستحق بالسجود ، ولهذا رأى الحلاج أنّ موقف إبليس يشابه موقف الرسول (صلى الله عليه وسلم) في تعرضه للابتلاء والمحن (51) .

وقد اتخذ الحلاج فرعون وإبليس رمزين يقتدي بهما في عدم التخلي عن دعوتهما ، رغم اللعنة التي لحقتهما ، يقول الحلاج : " فصاحتي وأستاذي إبليس وفرعون ، وإبليس هدد بالنار وما رجع عن دعواه ، وفرعون اغرق

في اليم ، وما رجع عن دعواه "(52) ، ويمكننا تلمس إصرار الحلاج على دعوته (أنا الحق) في معظم قصائده ، يقول(53) :

اقتلوني ياثقاتـــي إنّ في قتلي حياتي

ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي

وقد حذر الحلاج من الركون إلى الذكر في الخلوات والاغترار به ، لأنّ ذلك سيغدو مجابا يمنع من معرفة المذكور ، ولا يتم الكشــف إلا بالغيبـــة عن كـــلّ ما عدا الله حتى عن الكشف نفسه (54) ، يقول الحلاج (55) :

أنّت المؤله لي لا الذكر ولهنـــي حاشا لقلبي أنّ يعلق به ذكري

الذكر واسطة تخيفك عن نظري إذا توشحه من خاطري فكري

وقد غدت مظاهر العبادات من صلاة وصيام وذكر واستغفار تمثل وسائط وحجبا دون رؤية الله تعالى(56) ، ولذلك أسقطها بعض المتصوفة وامتنع عن القيام بها حتى لا يتخلى عن التلذذ برؤية الله تعالى ، يقول الحلاج (57) :

أريدك لا أريدك للثواب ولكنـــــــي أريدك للعقـــاب

فكل مآربي قد نلت منها سوى ملذوذ وجدي بالعـــذاب

وقد أكثر الحلاج حديثه عن الحب الإلهي الذي يصل إلى ذروته في الفناء، ولذلك يغلب عليه السكر والدهشة ، ويطلب من الله أنّ ينعم عليه بالفناء ، وذلك بوساطة رفع ذاته وإفنائها فإنّها تمثل حجابا يحول بينه وبين ربه (58) ، يقول الحلاج (59) :

بيني وبينك إنّيّ يزاحمني فارفع بأنّك أنّيّ من البينِ

يرى الحلاج أنّ النفس هي العائق في الفناء في حب الله ، لذلك طلب فناءه ليبقى متحدا بالله لأنّ الفناء يستلزم البقاء ، والفناء والبقاء يعبر عنهما بمقام الجمع وهو شعور بالاتحاد بين المحب والمحبوب ويتم في حالة جذبية يصحبها غيبوبة .

وقد ذهب الفناء بالتطرف عند الحلاج إذ تكلم عن الخالق بضمير المفرد المتكلم ولا يمكن رد هذا التطرف إلا إلى التذوق الصوفي لمعنى الحب الإلهي، هذا التذوق الذي اسلم نفسه بالوحدة مع الله أو مع الله والأشياء (60) ، وقد

قاد هذا التذوق الحلاج إلى فرق بعض قيم التوحيد وأنزل الشراكة في مقام الواحد الذي لا شريك له ، يقول الحلاج (61) :

لست بالتوحيد ألهــو	غير أنّي عنه أسهو
كيف أسهو كيف ألهو	وصحيــح أنّني هــو

سنقف في بادئ الأمر حيارى ، وسيصيبنا الشطح – ربما – وسنوصف بالسكارة أمام وقفة الحلاج أمام التوحيد ، فلماذا يوحد الحلاج – حسب قوله – إنّ كان هو صاحب ذاك التوحيد ، فهو يعترف بأنّه (هو) وقد حلّ فيه العنصر الإلهي وهو يشعر بل يتبقى بالحلول ، في حين قال البسطامي ــ وهو من المتصوفة أيضا – " أنّا هو إشعار بالاتحاد لا الحلول " (62) .

وقد تحدث الحلاج عن عنصرين في شعره ، عنصر إنساني (الناسوت)، وعنصـــر الهي (اللاهوت) ، وهما تعبيران ينتميان إلى الثقافة المسيحية نقلهما الحلاج ، فالمسيحية ترى أنّ عنصرا إلهيا قد حلّ في المسيح وبه كان يحيى الموتى ويبرئ الأكمه والأبرص ، ولهذا قيل أنّ الحلاج يمثل الجانب المسيحي في التصوف الإسلامي (63) .

وفي الختام وبعد تلك الرحلة في مظان اللغة الاشارية والتجربة الصوفية من خلال مصطلحها وحلاجها ، يمكن تقديم أهم النتائج التي توصلنا إليها ، وهي كآلاتي :

ــ إنّ التصوف قد نشا في مرحلة تاريخية تصارعت فيها الأفكار وتنوعت الاتجاهات ، وقد كان التأويل الصوفي احد أنواع التأويل الإسلامي بعد (التأويل الكلامي ، والتأويل الباطني ، والتأويل الفلسفي) وقد إنطلقت تلك الأنّواع من معطيات شتى هي على التوالي (اللغة ، المعرفة ، المنطق).

ــ إن التحديد الوجودي للتصوف لم يتعد الظاهر منه لأنّ التصوف محفوف بجملة أسرار لا يمكن الكشف عنها ، فالحقيقة المطلقة سر ، وعلى قدر الأسرار تتوقف المعاني والأقوال ، وقد ارتبط ذلك بطرق الاستبطان والمعرفة الحدسية ، ولذا يتوجه البحث بالقول أنّ للمتصوفة لغة إشارية اصطلاحية طلسمية خاصة بهم يحرصون عليها ويتحرجون من وقوعها بيد غيرهم لأنّ ذلك سيؤدي إلى عدم فهمها .

ــ إنّ التصوف قد ركن على مصطلحات معينة كانت ميدان فلسفتهم الروحية ومنبع لغتهم الاشارية ، ومن تلك المصطلحات (وحدة الوجود ، والفناء ، والسكر ، والشطح ، والتوحيد) .

ـ إنّ علاقة الحلاج مع كل من (المتلقي والنص) ، كانت تتمثل بغياب المتلقي السطحي والنموذجي ، لأنّ نصوص الحلاج لم تفهم ولم تؤول على الوجه الذي أراده الحلاج أن تفهم من خلاله ، وقد تأتى ذلك من خلال عطب الواجهة الإرسالية ما بين المرسل والمرسل إليه مما أدى إلى عطب اشتغال الرسالة ومن ثم إساءة فهم الحلاج وعدم الوصول إلى مكنون المعرفة والغرض المقصود .

ـ عدّ كل من كتب عن الحلاج مدافعا أو مؤولا أو مناصرا قد استولت عليهم العاطفة التي أشفقت على الحلاج وما قد تعرض له من تفاصيل معروفة، لأنّ النظرة الموضوعية تبين أنّ للحلاج وأمثاله دورا مهما في تصدع الجدار الداخلي للأمة الإسلامية ، لأنّها كانت وليدة التأثر بفلسفات وديانات أخرى تخالف الفكر الإسلامي الذي يدعو إلى التوحيد والتزام الطاعات ونبذ المعاصي .

القناع ومعايشة التجربة : دراسة في الشعر الاسلامي المعاصر .

يُعد القناع تقنية حديثة في الشعر ، لجأ إليها الشعراء ليصوروا معاناتهم وآلامهم ، إذ وجدوا فيه ملجأ يأوي آراءهم ومشاكلهم فضلا عن تداعياتهم .

وقد حاول الشعراء توظيف هذه التقنية باللجوء أولاً إلى التاريخ ، ليستمدوا منه بعضاً من عطائه المتمثل بتلك الشخصيات التي قدمت لها ولمجتمعها ما يدفع عجلة التقدم ، وما يُزهر حركة العلم والمعرفة ، فضلاً عن تمثلها ــ في معظم الأحيان ــ نماذج للحدّ من الظلم والوقوف بوجه أهله ، فتقمص بها الشعراء محاولين التحدث عن الحاضر وهمومه بلسانها ، مجسدين ما يحملونه من مختلف المشاعر في صور تلك الشخصيات وأزمتها.

وتشير تقنية القناع إلى مسار اختيار الشاعر لشخصية يحمّلها آراءه وآلامه ، ويتحدث عن نفسه بطريقها وبوساطتها ، وللقناع جذور مسرحية ، كانت تلبسه الجوقة الموسيقية لتضفي جوا افتراضيا خرافيا على أجواء المسرح ، ثم انتقل إلى الممثلين ، وله شروط يعرف بها ، منها توفر السمة الدالة ، التي تعد من أهم سمات القناع ، فضلا عن الموضوعية والاندماج والإتحاد بين الشخصيتين ، وقد مثّل العامل الفني ثيمة دعت الشعراء إلى استخدامـــه ، للارتقاء بنتاجاتهم إلى عالم التمثيل الموضوعي ، والوصول إلى الموجهات الفكرية التي يسعى إليها المبدع ، هذا فضلاً عن عوامل أخرى أسهمت بشكل فاعل في وجود هذه التقنية منها : العامل السياسي والثقافي والذاتي وغيرهم .

وللقناع شكله الذي يميزه ويحدد بنيته ، من خلال تعدد الأصوات ، والحركة والصـــراع ، اللذان يعدان جوهر الدراما ، وإنّ الأساس في استخدام القناع في التشكيل الشعري هو محاولة الاقتراب من جو القصيدة الدرامية ، وله عيوب تلحقه وتنحرف به لتخرجه عن نطاق شروطه وسماته ، ومن أهم تلك العيوب هو خرق الشاعر لقناعه من خلال غلبة صوته على صوت قناعه، وتزاحم الأنا التابعة للمؤلف مع أنا القناع حتى تنهي القناع بتفتته وانحلاله أو سطحيته .

إنّ القناع قسمان قسم يرجع إلى الشخصية ، وقسم آخر يرجع إلى المعنى ، وله دلالتان : دلالة ظاهرة تتمثل بالسمة الموضوعية التي تُبرز

القناع من خلال التعبير عن الآلام والمعاناة التي تشترك فيها معظم التجارب الإنسانية ، والثانية دلالة باطنية تتمثل بالسمة الذاتية التي أرادها الشاعر من تقنعه ، ويتمثل ذلك بوساطة تعبير القناع عن الآم الشاعر وتداعياته ، ويمكن القول أن القناع هو رمز الشاعر المتحد به مع شخصيته ، وهو يختلف عن الشخصية التاريخية التي تأتي رمزا للدلالات في الأفكار والمواقف ، وهي ذات وجود خارجي عن الشاعر .

تنتمي قصيدة (انطباع في مخيلة صقر قريش)(1) للشاعر الإسلامي (حكمت صالح) إلى ديوان (الحبّ للأرض والإنسان) الذي يتضمن قصائد تزخر بروح الإسلامية السمحاء ، وتفوح عطراً إيمانياً يتمايل طاعة وخشوعاً، ويشيع معاني الودّ والائتلاف بين القلوب ، وينشر قيم الحوار الإنساني البنّاء الواقف على أرضية انتشال البشرية من الظلمات إلى النور ، ولو أجرينا موازنة بين شخصية القناع التاريخيّ (عبد الرحمن الداخل)(2) ، وشخصيـــة الشاعـــر ، لوجدنا ما يأتي :

1/ كلاهما مغترب .

2/ كلاهما في بيئة غير البيئة التي ولد فيها ونشأ وترعرع .

3/ كلاهما قطع ألآفاً من الأميال للوصول إلى الأندلس .

4/ كلاهما قد تألم لفراق الأهل والأصحاب والوطن .

5/ كلاهما في مكان واحد (فالشاعر في قرطبة وقت نظمه لهذه القصيدة)، وعبد الرحمن الداخل مدفون فيها .

ومن الموازنة نفسها نجد بعض نقاط الافتراق بينهما ، وهي كالآتي :

1/ صقر قريش هرب إلى الأندلس خوفا من القتل ، والشاعر رحل إلى الأندلس للسياحة .

2/ صقر قريش سياسي ومحارب وشاعر وثائر ومبدع ، ومبدعنا شاعر حسب .

3/ صقر قريش وصل إلى الأندلس مع هواجس الخوف والرعب وصهيل الخيول التي تطـــارده ، أما شاعرنا فلم يصل إلى الأندلس بتلك الحالة .

ومن خلال التشابه بين الشخصيتين ، أراد الشاعر التقنع بـــ(صقر قريش) ، لذلك كتب قصيدته التي حملت عنوان (انطباع في مخيلة صقر قريش) ، فالشاعر قد وضع قدميه على أرض كانت يوما من الأيام أرضاً

إسلامية تحكمها عقول إسلامية ، تعمل بشرع الله وأحكامه وتقيم حدوده ، ولكن الحال الذي شهده الشاعر لم يكن كذلك ، بل لقد تبدلت العقول ، واختلفت الشرائع ، ومالت النفوس والأهواء إلى غير فطرتها .

ولو تتبعنا أنساق القصيدة لوجدنا أن ضمير المتكلم الــ(أنا) قد ساد القصيدة من أولها إلى أخرها ، وهذا يعد أحد شروط (القناع) ، وقد استطاع الشاعر التخلص من الذاتية في التعبير ، والجنوح نحو النغمة الدرامية التي سادت القصيدة كلها ، فبتقمصه لــ(صقر قريش) عمل على تقديم الشخصية تقديماً جديداً ، محملا إيّاها مآسي الشاعر المعاصر من ضياع الأندلس ، وفي زمن ماضٍ قوي تمتع به (صقر قريش) من تكوينه الخلافة الأموية في الأندلس ، إلى هذا الزمن الذي وهن فيه الناس وضعفوا حتى عن المطالبة بحقوقهم .

ورغم أن المواقف الفكرية قد اختلفت بين الشخصيتين من حيث أن الأولى تبحث عن حروبها ، وقطعها لآلاف الأميال ، وتكوينها الخلافة ، والثانية ــ شخصية الشاعر ــ تتحدث عن هوان العصر أمام تلك الأمجاد والمفاخر، فرغم ذلك الاختلاف في الموقف الفكري إلاّ أن الشاعــر استطــاع لبس قناعــه وإحكامـــه ، ذلك لأنـــه جعل جو القصيدة العام جواً يحكمه (أنا القناع = صقر قريش) ، وذلك لان صوت الشاعر قد ذاب كليا في صوت قناعه واتحد معه دلاليا .

ولـــم يكن شاعرنـــا أول من تقنـــع بـــ(عبد الرحمن الداخل) بل سبقـــه فـــي ذلـــك (أدونيس) في قصيدته : (عبد الرحمن الداخل) ، ولعل استلهام هذه الشخصية عند الشاعر سببها فاعلية الشخصية وقيمتها الكبيرة على المستوى التاريخي .

ولم يكن استلهام الشاعر هنا استلهاما للأحداث التاريخية المجردة ، بل عمد إلى استلهام مضامينها ومنحها دلالة وبعدا ، وأكسب النص معانٍ متعددة ومغزى جديدا ، فضلا عن أنّ النص قد اكتسى حلّة معاصرة جديدةً تضاف لمضمونه من الحدث التاريخي .

لقد حاول الشاعر في هذه القصيدة باستخدامه تقنية القناع أن يمنح نصه بعدا فنيا حديثـــا ، ويخرجه من شكل إلى شكل آخر ، مما جعله يُبرز الشخصيتين في آن معا ، ومثلت شخصية الداخل رمزاً جاء لخدمة ما أراده الشاعر من هدف ثوري سياسي ، إذ جعله رمزا للطموح والتجدد والرغبة

الكبيرة في عبور عصور التخلف ، والتطلع نحو الأفضل ، وإن أوحت القصيدة بترميز الـــ(أنا) من الواقع إلا أنها توحي بأن الوقت قد حان لتجاوزه ، فشخصية (صقر قريش) المقنع بها ذات بعدين :

الأول : رمز للثوري الذي بنى دولة من فرد ، وأقام كّلا من جزء .

الثاني: رمز للنهوض والميلاد والتجدد والانبعاث ، في واقع الأمة الإسلامية ، وفي كل الأصعدة .

ومن الجدير بالذكر أن الشخصية التاريخية قد تقصد لذاتها أو لغيرها ، فإن قُصدت لذاتها فهي شخصية واقعية يريد الشاعر من خلالها إضاءة الواقع، وإضفاء أبعاد جديدة له ، وإن قُصدت لغيرها فهي رمز لبعض الدلالات والأفكار والمواقف التي يريد الشاعر تمريرها من تلك الشخصية (القناع) .

ولم يكن دور الشاعر هنا تحويل الأحداث التاريخية إلى عمل فني وحسب، بل عمد إلى تحميل تلك الأحداث دلالات معاصرة ، متخطياً بذلك العصور ، مكسباً إيّاها حضورا يحمل في ثناياه أزمات الشاعر ومآسيه .

أراد الشاعر أن يعيش في عالم شخصيته القناعية ، وفي الوقت نفسه أراد أن يعيش القناعُ حياتَه ، وتأتى ذلك لمعايشة الواقع الذي يمثل نوعا من الأحلام المزعجة ، التي لا يمكن تجاوزها إلا بآمال سعيدة أخرى تمرر عبر القناع .

ويمكن القول أنّ بروز القناع في هذه القصيدة يرجع إلى أسباب ، منها :

1/ وضوح السمة الدالة بين الشخصيتين ، في إلتقائهما في بعض المواقف والظروف ، وإن لم تكن شخصية الشاعر بظروف شخصية القناع كليا .

2/ بروز ضمير الـــ(أنا) في القصيدة كلهـــا من بدايتهـــا وحتى نهايتها ، وهذا الضمير هو (أنا القناع) ، المقابل لـــ(أنا) الشاعر / الراوي.

3/ لم يطغَ صوت الشاعر على صوت قناعه ، بل أتاح له المجال في الحديث بوساطة أناه ، متخفيا وراء قناعه .

4/ الاتحاد الكامل بين الشاعر وقناعه موقفا ولغة .

5/ وضوح سمة الموضوعية بشكل كبير ، تلك السمة التي أخذت بتقنية القناع نحو الإتقان والجودة ، فالشاعر لم يرد من قناعه التحدث عن أزماته ومشكلاته الخاصة وحسب ، بل التعبير عن مشكلات أمته وحاضرها .

6/ خلو القصيدة من تعدد الأصوات ، وذلك عن طريق إحكام ضمير المتكلم الـــ(أنا) على القصيدة وعدم بروز ضمير آخر .

7/ انتماء هذه القصيدة إلى البناء الأدائي الدرامي ، الذي يتسم بالحركة والفعل ، وتصاعد الأحداث ، فالدراما في هذه القصيدة تتمثل في كلّ جزئية من جزئياتها ، وجعلتها تتجرد عن الغنائية ، وبروز النغمة الذاتية .

8/ تجاوز العديد من العيوب التي قد تلحق بالقناع ، من السطحية ، أو طغيان صوت الشاعر على قناعه ، أو الانحلال أو غير ذلك ، فضلا عن تجاوز القناع لطغيان الهم المعاصر على التجربة الشخصية ، وتجاوزه عجز الشخصية عن حمل الهم المعاصر، وتجاوزه الغموض الذي يحصل بدلالات بعض النصوص القناعية أو ما يسمى بـــ(فقدان السمة الدالة) .

والحاصل فما ذكر أن الشاعر في قصيدته (انطباع في مخيلة صقر قريش) ، استطاع أن يتقنع بعبد الرحمن الداخل ، محملا إيّاه بعض أزمات الأمة وهمومها في واقعها الحديث ، مما أكسب القصيدة ديمومة وشمولية ، عامدا إلى التواصل مع الماضي بجذوره ، باعثا بعض الشخصيات التراثية ، مكسبا إيّاها دلالات جديدة .

ويمكننا تقديم هذه القصيدة على شكل ثلاث لوحات ، عملت ريشة الشاعر على تشكيلها ، ووصفها في أطر شعرية فنية مبدعة ، واللوحات هي:

1/ لوحة الانتقال / (صورة الهجرة والهرب) .

2/ لوحة الوصف / (صورة وصفية للهجرة والهرب) .

3/ لوحة المال / (صورة الهزيمة والفقدان) .

وقد عملت هذه اللوحات على نسج مضمونها بفنيتها ، وذلك من خلال عرض غنيّ توظيفيّ بمجمل معطيات الأحداث التي تعرض لها (صقر قريش) من خلال تقمص الشاعر شخصيته والتحدث بلسانها ، وهذا يدل على سيادة ضمير المتكلم الدال على امتزاج شخصين أو صوتين هما (أنا الشاعر / وأنا الشخصية) ، وهذا الاندماج أو (التماهي) يحكم تقنية القناع ويبرزها .

وقد تنوع التوظيف هنا لشخصية القناع ما بين وصف الرحلة ، إلى عرض الشخصية بوصفها رمزا للإنسان المعاصر في حيرته وضياعه ، فضلا عن إيقاعات القصيدة التي قد انتقلت في بعض أجوائها إلى حالات نفسية تعود

إلى التركيب النفسي الداخلي للشاعر في لحظة الإبداع ، وكذلك الصور التي استمدت من حالات الوجود وتنوع مستوياته .

والملاحظ في هذه القصيدة أنّ الشاعر قد تقنع بشخصية تاريخية أكسبها معطيات حضارية وأبعادا معاصرة ، فالتاريخ في ذلك معين لا ينضب ، وآفاق لا تنتهي ، وقد سيطر ضمير الأنا القناعي على أجواء القصيدة ، ولم يكن هناك خرق إلا في بعض المواضع منها : (عرفت محاكم التفتيش قد تبدت يمين) ، إذ أنٍ (صقر قريش) لم يدرك تلك المحاكم ، وهنا يظهر صوت الشاعر متجاوزاً على قناعه ليكسبه أبعادا معاصرة في عرض مآسي الأمة .

ويمكننا ملاحظة التلبس الكلي الحاصل ما بين (الشاعر / القناع) في (أريد عبور هذا الحاضر المتأزم المسود في عيني) ، هذا النص يومىء بقراءات كثيرة قد تختلف من متلقٍ إلى آخر ، إذ أن كليهما لديه حاضر متأزم سعيا للتخلص منه ، وهنا امتزجت المعطيات المعاصرة الحديثة بالمعطيات التاريخية بدلالات جديدة تنبثق بوساطة القراءات المتعددة .

- السمات الفنية لقناع صقر قريش :

سيكون الحديث هنا حول أربعة أمور توزعت فنيا ما بين (البناء ، واللغة ، والإيقاع ، والصورة) ، تلك الأجزاء التي كونت مجتمعة السمات الفنية التي تمتعت بها قصيدة القناع الحديثة، وربما كان من بعض تلك الأمور ما يميز قصيدة القناع عن غيرها من القصائد التي قد تتخذ تقنيات أخرى في طريق فنيتها .

- البناء :

يتوزع بناء قصيدة القنـــاع على أربعة مفاصل هي : (الراوي ، الحوار، المونولوج ، تعدد الأصوات) ، والراوي يقدم لنا الحكاية التي قد بُنيت بأسلوب فني ، وقد اندمج الراوي مع القناع في هذه القصيدة ، إذ لا تجد فرقا بين من يروي لك الأحداث ، والمتحدث بضمير المتكلم (الأنا) = للقناع .

ولم نجد هناك تعددا للأصوات ، إذ ساد ضمير المتكلم وطغى في أبعاد القصيدة كلّها ، إلاّ في موضوع واحد أشرنا إليه ، وإن دلّ ذلك فإنما يدل على إحكام الشاعر قناعه ، والتحدث بوساطته .

ويمكن وصف هذا النص الشعريّ بـــ(قصيدة المونولوج) بسبب سيادة الحوار الداخلي ، وجاء ذلك الحوار تداعياً لبعض الأفكار التي سيطرت على

مكامن التعبير لدى الشاعر ، من خلال تنسيق الأفكار وعرضها وتحميلها بوساطة شخصية تاريخية ، مضمنة إيّاها بعض الدلالات والمعطيات .

إنّ الراوي والمونولوج وغيرهما ، التي ارتكز عليها القناع في تقديم دلالاته وفي عرض فكرته ومضمونه أسهمت بتعاضد الشكل مع المضمون في بعث التاريخ ، والحديث عن الماسي المعاصرة، وتصوير إحساسات الشاعر المعاصر تجاه أمته .

- اللغة :

اللغة في الشعر الحديث سمة أساسية من سمات التشكيل الشعري ، وقد تفنن الشعراء والمبدعون المعاصرون في استخدام اللغة وتوظيفها ، ولغة الشعر تعطي دلالات متنوعة منها الصوتية والإيحائية والإشارية والرمزية بل وحتى الاجتماعية والتاريخية ، فمن ناحية الدلالة الصوتية ظهرت من خلال الإيقاع ، والدلالة الاجتماعية تمثلت في معطيات عدة في القصيدة من ذلك (مد سور قرطبة ...) ، والدلالة الإيحائية تمثلت في جوانب عدة من ذلك (عرضت مما لكم التفتيش قد تبرأت يميني) إيحاء باستذكار ما حدث في الأندلس من مذابح للمسلمين قامت بها محاكم خاصة سادت في حقبة معينة من الزمن ، ومن الدلالات الرمزية (واجد في قوارب عمري المعزز بالتجربة) رمز للتواصل والانبعاث من جديد ، ومن الملاحظ ان هيكل القصيدة وجوها الدلالي يمكن عده جوا رمزيا إشاريا .

ومن الملاحظ سيادة الجمل التوليدية إذ كانت نسق الأبيات متكونة من (فعل وفاعل ومفعول) ، أو (اسم وفعل ومفعول) وفي ذلك دلالة على أن الشاعر قد قصد ما بعد السطور وما بعد الأحداث، أي انه قصد التجرد والانبعاث والإحياء ، ذلك القصد قد يأخذ بيد الأحفاد لذود عن أمته وبلاده ويحميها من كيد الأعداء .

وإحصائية سريعة لما قد تتضمنه القصيدة من الأفعال والأسماء يمكننا التوصل إلى دلالة طغيان الفعل المضارع ، الدال على حيوية التحرك لا السكون ، والحياة لا الموت ، والعمل لا التقاعس ، والانبعاث لا التخاذل .

وقد حاول الشاعر أن ينوع لغته ما بين استفهام مرة وتكرار مرة أخرى، وورد الاستفهام أربع مرات ، وكذا التكرار ، ولم نر الاستفهام هنا إلا تحفيزاً للمتلقي ، وإشراكه في عملية التمثيل التي سادت أجواء الشاعر في لحظة إبداعه ، وكذلك التكرار جاء لتأكيد أهمية المُكرر وتثبيت معطياته ودلالاته .

ولم تكتفِ الصيغ البنائية اللغوية على الاستفهام والتكرار ، بل تعدت ذلك إلى التلاعب والانتقال بين المشتقات بغية التلوين الأسلوبي ، فضلا عن حشد بعض الصيغ الجمعية والمثناة وبعض صيغ التوكيد التي عملت على إنشاء بعض الصور العلائقية البنائية .

- الإيـقـاع :

البنية الصوتية الإيقاعية ما هي إلا أصوات ودلالات توحي بها القصيدة لإثارة بعض المسائل التي تحيط بالموضوع المتناول ، ويمكن القول أن الإيقاع في هذه القصيدة قد أضفى بعض السمات للكلمات المختارة إذ أكسبها دلالات الرحلة والهروب والماسي الحديثة الممزوجة بماسي (القناع) القديمة ، ويمكن توضيح ذلك من خلال جانبي الإيقاع (الخارجي والداخلي) .

يعتمد الإيقاع الخارجي على (البحر والقافية) ، أما الداخلي فيعتمد على التناغم والوقع الجرسي للحروف داخل البيت الواحد والقصيدة بأجمعها ، فالإيقاع الخارجي إيقاع عروضي ، والإيقاع الداخلي إيقاع قيمي صوتي دلالي.

القصيدة من البحر الوافر وقد انسجم هذا البحر مع موضوع القصيدة المتناول ، فانسيابية دلالات الوافر شكلت صفاء البيت وبراءته وطهارته ، بل أن تلك التفعيلات تمتلك خاصية التطريب التي اكتسبتها من خلال علل وزحافات هذا البحر .

إنّ تنوع القافية في هذه القصيدة يدل على قدرة الشاعر على الانتقال والتعبير عن ما يريد قوله، من خلال قوافٍ متعددة يمارس كلّ منها دوراً في إيصال المعنى ، أما بالنسبة للإيقاع الداخلي المتمثل بالتكرار والتجمعات الصوتية والتدوير وغير ذلك ، فقد تمثل بتكرار بعض المفـــردات من ذلك: (مستقـــات البكاء ، خمس مرات) ، كلمة (آه ، أربـــع مـــرات) ، و(آه وأسفاه ، مرتين) ، تكرار (تاء الفاعل ، ثمان مرات) ، وقد يعطي التكرار أبعاداً تركيبية نغمية ، ويعمل على تثبيت المعاني التي يريدها الشاعر ، ملفتا نظر المتلقي إليها .

أما التجمع الصوتي فقد بدا واضحا ــ من خلال عمليـــة إحصائيـــة أوليـــة ــ أنّ حروف (القاف ، والطاء) قد تكررت لتكتسب أبعاد الشدة ووقع الأحداث وتأزمها ، فضلا عن حروف التنظيم (الميم ، والنون) التي تحملت نتوءات السنفونية الإيقاعية للقصيدة ، وأعطت أبعاداً جرسية تمثلت في اللحن الكامن فيها بوصفها حروفا أنفية نغمية .

▫ الـصـورة :

نجد التشكيل الصوتي في الشعر الحديث سمة أساسية من سماته ، وبذلك فقد تنوعت أقسامه وتعددت ، وتبعا لذلك تعددت أقسام الصورة في القصيدة الحديثة ما بين صور جزئية وكلية ، وصور ساكنة ومتحركة ، فضلا عن الصور البلاغية .

والصور التي تمتعت بها هذه القصيدة هي صور جزئية متحركة ، قدمت لنا أجزاءً من تلك الرحلة التي خاضها (صقر قريش) ، مقدمة تلك الأحداث مكسبة إيّاها أبعاداً حديثة ، إنّ تلك الصور الجزئية أحدثت مجتمعة تكوين صورة كلية للقصيدة من خلال الدعوة إلى الانبعاث ، وارتبطت بتلك الأمجاد التاريخية التي بنت بعض الأسس الحضارية الإسلامية .

ولو تأملنا تلك الصور لوجدنا سمة الحركة واضحة فيها ، من خلال تجسيد الأحداث بالأفعال المضارعة والماضية المتحولة والمتنقلة من مكان إلى آخر ، وأدت هذه الحركة إلى تحرك الأفكار وتنويع الآراء ، ومشاركة الإحساس وتحفيز الوجدان ، أما من ناحية الصور البلاغية فقد تنوعت ما بين صور تشبيهية واستعارية ومجازية وكنائية مختلفة .

فمن الصور التشبيهية قوله (نما كالنبل من وراء السور) إذ أصبح الذراع كالنبل في سرعة إصابة هدفه وتخطيه المهمة ، ومن ذلك أيضا (تعانقني شفاه فسيفساء زخارف) ، إذ تحولت تلك الشفاه المعانقة إلى قطع زخرفية تكتسب ألوانا مختلفة ، تعكس حالة من التشكيل الحضاري الإسلامي المتدفق سيلا على الحضارات العالمية المختلفة .

ومن الصور الإستعاريـــة الجميلـــة قول الشاعر (أمد بسور قرطبة .. تحيني) ، وكذلك (لأزرع في فيافي الضفة الأخرى ... مواويل وأغنيات لحن الدفء) ، فقرطبة عذاب تحيني من جديد ، والدفء المفقود أصبح يغدو لحنا تفتقر إليه الأرض ليعود من جديد .

ومن الصور المجازية الكثيرة في هذه القصيدة (صهيل الخيل طاردني)، و(أجدف عن السقوط والخفوت والتخفي) ، و(شمس أيامي) المقصود بها الحضارة الإسلامية التي توارت عن البشر ، ومن ذلك أيضا (هربت بلهيبي) كناية عن وصف الهجرة بكونها أحادية فردية .

وبعد : فيعد القناع تقنية حديثة توصل إليها الشعراء المحدثون في سبيل الرقيّ بالمستوى الشعري الحديث من خلال الابتعاد عن الذاتية المفرطة ،

والاتجاه نحو الموضوعية التي تعمل على مشاركة عوامل العملية الإبداعية مع بعضها (المتلقي والمبدع والنص) ، وقد لجأ الشاعر الحديث إلى تقنية القناع من خلال إتحاده بشخصية تاريخية أو تراثية أو معاصرة ، ليعبر بها عن ما يريده بوساطة نغمة موضوعية تتحدث بها الشخصية القناعية ، من خلال ضميرها المتكلم ، حتى تغدو العلاقة بين القناع ومبدعه علاقة وثيقة محكمة تجنح إلى الرمز ، وتستخدم التلبس والاستبطان والتقمص ونحو ذلك مما يوصل إلى بنية القصيدة القناعية شكلا ومحتوى .

وفي إطار قصيدة (انطباع في مخيلة صقر قريش) يمكــن القــول أنّ الشاعر الإسلامي (حكمت صالح) استطاع توظيف شخصيته القناعية التاريخية (عبد الرحمن الداخل) ، إذ عبرت تلك الشخصية عن نموذج يحمل في طياته هموم الشعوب العربية المسلمة ، فوصفت حالة الهجرة، والارتجال وهو بحد ذاته وصف لاضطهاد الإنسان العربي وما آل إليه من حال مرير .

ويمكن وصف القناع في هذه القصيدة بأنه قناع محكم منذ بدايته إلى نهايته ، ولم نرَ فيه خروقا أضرت ببنية القناع ، وقد غدت بنية القصيدة ولغتها رمزية إيحائية ، وبدا إيقاعها لطيفا منسجما مع موضوعها ، محدثا تواشجا بين الإيقاع الخارجي ، والإيقاع الداخلي .

هذا وما ذُكر لم يكن إلا محاولة أولية ، ومقاربة نقدية لكشف بعض القيم الجمالية التي تزخر بها هذه القصيدة ، من خلال دراسة تقنية حديثة فيها وهي تقنية (القناع) ، وقد حاولنا دراسة الشخصية وتوضيح أبعادها ، وعلاقتها مع الشاعر على صعيد التشابه والاختلاف .

القصيدة الإسلامية :
أطياف النص وجماليات التأويل .

تكشف قصيدة (بلال) المنتمية لديوان (على عتبات الجنة السمراء) عن مقدرة الشاعر الإسلاميّ (حكمت صالح) على سبر أغوار التجربة الإنسانية ، من خلال معايشة لمعاناة هذه الشريحة من البشر ، وذلك بتقمصه شخصية الرجل الأسود والإنسان الزنجي ، وتمثل مكابداتــه ، من خلال ترجمتها شعرا ينبض بمصداقيته ، متحدثا بلسانها ، فلا تكاد تحس بأنّ هذا الشعر صادر من خارج دائرة الزنوجة ، ومن هنا انطلق الشاعر من وإلى الإسلام ، وكان أقرب ما يكون من دائرة الحدث ، فهو يدافع عن كتلة من البشر تتلاشى عندها كل الحواجز بينه وبين أبنائها ، يشده إليهم الانتماء الإيماني : " وأنّ هذه أُمتُكم أُمةً واحدةً وأنا ربُّكم فاعبدونِ " . (سورة المؤمنون ، الآية : 52) .

يدافع الشاعر عن حقوق إنسانية مشروعة ، ويطالب بالعدالة في قرارات المجتمع الدولي إزاء قضايا هؤلاء المستلبين ، وبذلك فإنّ هذه القصيدة لا تحتسب في تراث الأدب العالمي فحسب ، بل وتحمل خصوصيتها بين مجاميعه الإنسانية ، لما تحمل من رؤية إسلاميــة ، ومنظور إيماني(1) .

كتب الدكتور (عماد الدين خليل) في مقدمة ديوان (على عتبات الجنة السمــراء) : " إنها بداية جدّ صحيحة واختيار في محله تماما أن يبدأ (حكمت صالح) ديوانه بهذا الإهداء (إلى الصوت المؤمن الحر ، وهو يرفع نداء العبودية لله وحده .. إلى سيدنا بلال) ، فها هنا يكون الإيمان هو الحرية، ويكون بلال الحبشي الأسود هو سيد المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه (رضي الله عنه) لأمر يريده رسول الله (صلى الله عليه وسلم) تولّى كِبر المهمة : رفع النداء الأبدي ، الذي يضع الناس جميعاً قبالة الله يحررهم أمام الله تبارك وتعالــى .. إنّ بلالاً الحبشيّ يسكن فينا جميعاً .. يتحرك لكي يرفع صوته النديّ المؤمن المحرِّر عند كلّ نداء .. قُبالة ألف من المحاولات التي تفتك بالإنسان ، تريده أن يرجع إلى صور الاستعباد والمهانة والاحتقار .. أن يتجاوز مواقع الكرامة والتفرد الذي أراده له الله عزّ وجلّ ، فيكون اللون ــ من بين عشرات من عوامل الشر الأخرى ــ عاملا لشطر البشرية نصفين ، وتقسيمها على فوق ودون ، إنها قضيتنا .. قضية أدبنا

الإيماني الواقف إلى جانب الإنسان ، بمواجهة كل محاولات الغش والتدليس والزيف ، التي تجد في لون القشرة مبرراً وطريقاً للمرور إلى أهدافها المضادة للإنسان ، فيجب علينا أن نرفع صوتنا الإسلامي لصالح الملونين في العالم ، بوصفه امتداداً طبيعياً للموقف الإسلامي إزاء المظلومين ، أيّاً كانوا .. وأينما كانوا ، وأن نقف في صفهم ، وأن نقاتل بالكلمة دونهم ومـــن أجلهــــم "(2) .

لقد استخدم الشاعر بلالاً بوصفه رمزاً إسلامياً لأفريقيا السوداء ، لتوفر عدد من العوامل ، منها ما يتعلق بالقيم الخُلقية ، ومنها ما يرتبط بالاعتبارات الخَلقية ، لاسيما اللونية منها ، ذلك أنّ كلاً من الرمزين : (بلال / وأفريقيا) يمثلان ــ في مرحلتيهما السابقتين ــ مظهراً من مظاهر الرّق والاستعباد .. والابتزاز والاستلاب ، يتكالب عليه الطغاة والمستعمرون ، مبررين فعائلهم الوحشية هذه بالفوارق اللونية ! ، " إنّ بلالاً ، المولى الحبشـــيّ ، عانى في الجاهلية ما عانى من الانسحاق النفسي ، فقد كلفته العبودية أن يكون سلعة مجردة من القيم الإنسانية ، لذا سارع ــ عند أول فرصة سنحت له ــ إلى اعتناق الإسلام "(3) .

▫ المقاربة التحليلية :

صورت قصيدة بلال المصير الإنساني ، من خلال بعديّ : التاريخ والمعاصرة ، كما أنّ للشعر قدراته التعبيرية وتقنياته الإبداعية ــ فكذلك للتاريخ مادته الثرّة ، الأمر الذي يجعل من الأخير رافداً يغني الشعر بالأحداث والشخصيات والنماذج البشرية على أنها مواد ذات مضامين سخية ، فضلا عمّا يعكس من تجارب إنسانية ومفارقات حياتية جادة بعمقها وخصوبتها .

تتألف القصيدة من مائة وأربعة أبيات ، توزع تشكيلها على مائة وثمانية وتسعين سطــراً ، في خمسة عشر مقطعا ، وهي من البحر الرمل ، اعتمدت التفعيلة (فاعلاتن) المعبرة عن خفة الحركة على صعيد الإيقاع ، ورشاقة الحركة التنغيمية على مستوى الموسيقى الخارجية ، ويمكن أن نستوضح ثلاثة محاور رئيسة تنتظم القصيدة :

ــ المحور الأول : العرض التاريخي .

ويشمل المقطع الحادي عشر ، أي الأبيات الخمسة والسبعين الأولى ، وفيها : (وصف للبيئة المكانية ، ووصف للشخصية وللزمان ، ووصف للحدث المتمثل بالواقعة التاريخية) .

ـ المحور الثاني: إسقاط المعطيات التاريخية على الواقع المعاصر.

ويشمل مقطعين : الثاني عشر والثالث عشر ، المحتويين على الأبيات ما بين السادس والسبعين والحادي والتسعين ، وفيه تصوير لانتفاضة الرجل الزنجيٍ المعاصر وكفاحه من أجل انتزاع حريته ، إذ تبلغ الأحداث قمة الهرم صعوداً ، والانفعال ذروة متفجرة .

ـ المحور الثالث : مقارنة بين (بلال) الأمس و(بلال) اليوم .

ويشمل المقطعين الآخرين : الرابع عشر والخامس عشر ، ما بين الأبيات الثاني والتسعين والبيت الأخير الرابع بعد المائة ، وفي هذا المحور يبدأ الانحدار ـ من الطرف المقابل من الهرم ـ فالسقوط العنيف المتمثل بانهيار كل من طرفي المعادلة الحضارية : الجاهلية في الطرف الأول ، إذ يتهاوى (هُبل) مكسور الذراع ـ بعد أن صنع له المشركون ذراعا من ذهب ـ ، والحضارة المادية العنصرية المعاصرة في الطرف الثانـــي ، إذ يتهاوى (تمثال الحرية) ، ويسقط المشعل من قبضة يده المرفوعة عاليا ، وتحلّ عقدة القصيدة بعودة (بلال) الذي يعلو صوته بين زنوج العالم ، متفائلا باسترداد كرامته الإنسانية ، والتئام الصدع الذي شرخه الفصل العنصري .

المستوى الإيقاعي :

القصيدة من البحر الرمل ، الذي يتخذ من (فاعلاتن) وحدات إيقاعية ، استطاع الشاعر أن يحسن توظيفه لاستيعاب المفارقات الزمانية المتشابكة في منظومات تتبادل الصيغ الظرفية (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) ، فتارة يستذكر الماضي ويستحضره عن طريق الاسترجاع ، ويفر أخرى إلى المستقبل المتمثل بتصورات طموحه وتخيلات حالمة ، وتتداخل الأزمنة وتبادل مواقعها ، لتهب القصيدة صبغتها الفنية ، وتبعدها عن السرد التاريخي للأحـــداث ، وعن التقرير الوصفي للشخصية التاريخية ، وعليه فإن مجريات الأحداث تبقى حاضرة مرئية ، وماثلة للعيان ، أما الشخصية فتتبادل الأدوار بين الأمس واليوم ، كلّ ذلك في منظومة من العلاقات لا تخلو من تعقيد في النسيج الشعري ، فضلا عن مفارقات الشهود والغياب في المشاهد المتعاقبة ، الأمر الذي انعكس على الإيقاع في القصيدة ، فهو يمتد إلى الماضي متمثلا بـــ(مكة / وبلال) ، ويشخص في الحاضر متمثلا بـــواقع الملونيـــن ، ومآسيهم في عالم اليوم ، ثم يتطلع إلى المستقبل متمثلا بـــ(الدعوة إلى

تحرير الزنوج)، وتمتاز بفضاء دلالي متسع، وهو أحد سمات العمل الشعري الجيد.

بدء إيقاع القصيدة هادئاً ، ويشير هذا الهدوء إلى منظومة من المفردات، التي تشكــل ما يشبه الشفرات في سياقاتها الدلالية الوئيدة : (تغط ، وشي العبادات ، السرمدي ، كثافات ، جدران ثخانٍ ، أعراف ، ..) ومن هذه المفردات ينسج الشاعر إبداعه على منوالٍ لُحمتُه الأصوات الهامسة : (ث ، ف ، ت ،) ، وسداه الأصوات الصفيريةً : (س ، ش) ، هذه الأصوات مكنت التصوير الشعري من الإفادة من التقابل في منظومة الإيقاع الصوتية ، وبالتالي فقد استطاع الإيقاع أن يسهم في تجسيد الصورة الشعرية ، في استعارة المسموع للمرئي وخدمة الحواس بعضها لبعض ، فصورة (الجهل الذي يخيم على أهل مكة بكفرهم وجحودهم وطغيانهم) المرئية ، تشكّل إيقاعها مدخلا للولوج إلى ثنايا القصيدة وصوّرها الجزئية التي تمهد لاستعراض مأساة الزنوج في العالم المعاصر ، ومن خلال استعبادهم في إطار التاريخ القديم .

إنّ الإيقاع ما يلبث أن يأخذ ــ في المحور الثاني ــ بالتصاعد ، إذ تبدأ العناصر الموسيقية (الأصوات) بأنماط من التهيج ، يستفز اللحن ، ويثور الإيقاع المعبر عن تعجيل الانفعال وتزايد سرعته ، ليجسم الصراع الناجم عن تداخل الأزمان المعقد والمحتدم الذي هو أشبه بالأنساق السنفونية ، المنبثقة عن اللحن الأساسيّ (الميلودي) وما يتفرع عنه من شكيلات هارمونية ، فيما يتعلق بمثلث القصيدة : (الحدث ، والشخصية ، والزمن) ، الذي يأخذ شكل مزدوجتين : (الحدث / الزمن) و (الشخصية / الزمن) ، وهذا يعني توازي زمن الحدث مع زمن الشخصية ، وعليه فإن الزمن الشعري في القصيدة يشكل القاسم المشترك بين فاعلية كلّ من : (الحدث / والشخصية)، المتبادلة حول محور ذلك الزمن ، فالحدث يتمثل بثنائية : (الاستعباد / التحرر) والشخصية تتمثل بـــ(بلال / قانون) ــ وتمتد الشخصية لتتقمص رمز (هُبل / وتمثال الحرية) ــ والزمن يتمثل بـــ(الجاهلية الأولى / والجاهلية المعاصرة) هذا الصراع في إطار الزمن : الأمس / واليوم ، أو القديم / والجديد ، الذي يمثل قمة الهرم في تشكيل هيكل القصيدة ، ويؤدي إلى المحور الثالث ، محور السقوط .

إذن يبلغ الإيقاع أوج ذروته في المحور الثاني ، إذ تتكاثف الأصوات المجهورة ، وتنفجر التجمعات الصوتية ، محاكية الأنباء عن المطالبة بالبديل، الذي هو الحرية ، وإقرار الشخصية المتحررة من ربقة القيود اللونية ، ومن أغلال الفصل العنصري ، هذا الإيقاع الذي بلغ أوجه يتشكل في منظومة من الأصوات المحاكية لدلالتها اللفظية : (يا زنوج ، يفتق ، رافض ، رفضني، حرقي ، اقذفوني ، كبلوني ، خنجر ، صارم ، تجاعيد ، .. الخ) ، وهذه المفردات ــ كما هو واضح ــ تعكـــس صور هيجـــان العواطف المضطربة ــ والانفعال المتوهج ، في دخيلة الإنسان الأسود المستلب ، وهو يتشبث بكل الأواصر والعُرى التي ترد له اعتباره الروحي والنفسي على الصعيد المعنوي، واعتباره الجسدي على الصعيد المادي .

ويبدأ تصوير مرحلة السقوط الحاد في المحور الثالث ــ من الطرف الثاني من مثلث التقنية الهيكلية للقصيدة ــ إذ يتجلى الإيقاع الرافض للعبودية مهيمناً على عملية السقوط الحضاري (في الماضي / الجاهلي ، وفي الحاضر / الغربي) ، ويتجسد الإيقـــاع في مفردات : (شتم ، دال ، يهوي ، سقط ، ذاب ، .. الخ) ، مثل هذه الشفرات لم ترد اعتباطـــاً ، وإنما تشكلت في منظومة تحاكي إيقاعها المنوط بها ، وهنا ــ في إطار تراسل الحواس ــ تتضافر المرئيات (الدلالات اللفظية) مع المسموعات (وقع أصوات الحروف والمفردات) لتقدم المعنى الشعريّ مزوجاً بالمعنى المعيش .

- التجمعات الصوتية :

نلاحظ في المحور الأول التجمعات الصوتية متمثلة بصوت الميم : (مكة، من ، عام ، النوم، ما زالت ..) ، وكذلك صوت النون : (الزمانية ، جدران، ثخان ..) فضلا عن التنوين الذي يلحق أواخر بعض الأسماء ، كذلك صوت الدال : (عبد ، بيد ، سيد ..) ، وصوت الحاء : (يحدو ، بحدوج ، حِلاًّ ، ارتحال ..) وغير هذا من التجمعات الصوتيـــة ، إن للأصوات دلالاتٍ رمزيةً تشكل إضافات ترفد المعاني بتيار خفي ، لاسيما على مستوى التراسل بين الحاستين : البصرية والسمعية .

وإذا استثنينا صوت الراء ، فإن صوتيّ : الميم والنون في العربية هما الأكثر شيوعاً وتردداً ، وهما من أصوات الذلاقة التي تضفي على الكلمة العربية (لاسيما الرباعية والخماسية) صفات منها شدة وضوحها السمعي ، لكونها أصواتاً مائعة تتوسط بين الشدة والرخاوة ، وبذلك يضفي كل من هذين

الصوتين على المحور الأول شيئاً من الهدوء الذي ينسجم مع الفضاء الزمكاني ، وتعاقب المشاهد الحكائية .

وفي المحور الثاني تشيع التجمعات الصوتية الآتية : الجيم (زنوج ، رجل ، جاثي) ، والدال (دكار ، سود ، لدى) ، والقاف (قيم ، تعشق ، مقاتل) مما يشعر بتصاعد التوتر النغمي / والدلالي ، في تصوير حالة التأزم، إذ يحتدم الصراع من خلال رفض الواقع المأساوي ، وتشارك الأصوات المجهورة في ترجمة حدّة الانفعال .

وفي المحور الثالث يلاحظ التمهيد لحرف الروي بالألف : (بلال ، دال ، الشعاع ، سواعٍ ، الذراع .. الخ) ومد النَفَس بالألف يرفع من نبرة الصوت الذي يليه ، ليُمكن من ترجمة الحالة الانفعالية ، بل إنّ الأبيات الأخيرة أحاطت حرف الروي بألفين (سابق ولاحق : ذابا ، الحجابا) وبذلك تتجســد الذرى الصوتية في القوافي الأخيرة من القصيدة ، وكان الشاعر ــ من خلال طرح السؤال ، ليختم به قصيدته ــ قد هدف إلى شحذ الهمم ، لتكون الإجابة متمثلة بمبادرة تحررية عملية .

ومن توابع الإيقاع ما يعرف بــ(التغيير) ، ويقصد به إحداث صدمة التوقع عن طريق المفاجأة السارة ، وإثارة الاهتمام على نحو مؤكد ، والأثر الذي يتولد في نفوسنا هو أثر الشيء الطريف ، ونجد مثل هذا الانتقال من نهاية المحور الثاني إلى أول المحور الثالث ، وعلى مستوى الأبيات أيضاً :

إنّ ملحاً في عيون العصر ذابا

وعلا صوت بلال

عبر بوق أبنوسيٍّ ينادي في الرجال

و(التوازن) ويقصد به مراعاة الفاصلتين القرينتين في الوزن ، ودلالته تقارب موسيقى القرائن المتقاربة في الوزن ، كالإيحاء بإمكانية استنباط أوزان جديدة للتعبير الفني من خلال تلك القرائن ، التي تمتلك دلالة في توفير الوحدة للنص وإثارة التوقع فالإشباع ، ونرى ذلك في مثل قوله :

ودمي في كلّ شريان مقاتل

وتجاعيد خلايا المخ في راسي تناضل

أما (التســاوي والتــوازي)(4) ، فلهما دلالتهما في توحيد الإيقاع الموسيقي في الوحدات / الأشطر ، والإيحاء بالمعنى العام أو الجو من خلال

الموسيقى التصويرية ، وإن كان ورود التساوي والتوازي محدداً في القصيدة ، بسبب تزاحم التفاعيل في بعض الأشطر .

لقد سبق وأن أشار الدكتور (عماد الدين خليل) ، في دراسة له عن ديوان : (على عتبات الجنة السمراء) إلى الجانب الموسيقي فيه : " أما الموسيقى ذات الإيقاع الأفريقي ، فهي تدندن في أذن القارئ من بدء الديوان حتى منتهاه ، تخفت ضرباتها في بعض المقاطع ، حتى تكاد تغيب ، ثم ما يلبث شلالها الصوتي أن يعلو على حين غفلة ، ويعلو حتى يوشك أن يصك الأسماع ، لقد استطاع الشاعر أن يصنع لقارئه (المُناخ) الأفريقي بحرارته المتوقدة ، بزخاته العنيفة ، بعنفوان طبيعته الصاخبة ، بصرخاته الفطرية الجادة ، وبإيقاعه الأبدي ، الذي ينبعث من ألوان الطبول التي يضرب عليها الأفريقي ، وتضرب عليها جباله ، ووديانه ، وصراخ وحوشه ، وهدير أنهاره وشلالاته ، لا تكاد تُرى أحيانا ، ولكن أصواتها حاضرة بكل تأكيد في الغابة والمدينة على السواء ، لقد أحسن صاحبنا استخدام المفردات خصوصية الطابـــع ، ورسم الصور بعناية ، وعرف كيف يفيد من إمكانات البحور العربية ، فاختار منهـــا ــ في كثير من الأحيان ــ تلك التي تستجيب للإيقاع الأفريقي ، فتتوافق معه وتعينه على أن يكتشف أكثر ، وأن يتلبس ــ في الوقت نفسه ــ بالمزيـــد من الأحاسيس والأفكـــار "(5) .

□ المستوى البلاغي :

نجد في محور القصيدة الأول تنوعاً من الأساليب البلاغية ، فهناك الاستعارة ، مثل : (مكة .. تغط) ، (ظلام لفه وشيّ العبادات) ، (الكشافـــات الزمانيـــة تحجب الماضي) ، (ماتت كلمة التقوى) وهناك المجاز ، مثل : (يتخذ السيد من حجمه العبد ، منفصلة للتبع)، (الشارب شريطا للنعال) .. الخ ، فاعلية مثل هذه المجازات البلاغية تتمثل في أنّها تقرب التشبيه إلى الأذهان المتلقية ، وبالتالي تشكل صوراً شعرية تسعى إلى الغور في مخلية المتلقـــي ، والاحتفاظ بمواقع من الذاكرة ، تلك التي تهب الأفكارَ والمشاعرَ المودعة في الصورة الشعرية ديمومةَ الفاعلية والتأثير .

كما أنّ لمنظومة التشبيهات البيانية تفرعاتها في أبيات القصيدة ، مما يشكل مرتكزاتٍ وبؤراً تعمل على إضفاء التماسك الفني على مفاصل النص ، وبالتالي تمنح الأُسلوب بصمات هويتـــه ، هذه التشبيهـــات تطالعـــنا فـــي : (الكشافـــات ــ جدران) ، (عبد ــ عملاق) ، (الشارب ــ شريط) ، (الفجر ــ سقف) .

هذا فضلا عن التجنيس في: (سادة .. حادة)، والطباق في: (موت .. حياة)، (حر.. سيد)، أما الكنايات فتكاد تملأ جو القصيدة ، وتتزاحم في مفارقها ، مثل : (يلفظ أنفاسه) كناية عن الاحتضار والاندحار ، و(ماتت كلمة التقوى) كناية عن الجهل والجحود ، و(ما بذل جلدة) كناية عن الاعتزاز بلون البشرة الأسود ، و(الصمت المكابر) كناية عن الذل والخضوع الزائفين، مثل هذه الكنايات البيانية تحد من مباشرة الخطاب الأدبي ، وترتقي بطرفي : المنشِىء / والمتلقي إلى مستويات أعلى من الفهم والإدراك، وتنأى بهما عن مزالق الهبوط بالذوق إلى الابتذال والمجانية.

وفي محوري القصيدة الثاني والثالث ، بدءاً بالعناوين على صفحة (صولاي) ، تطالعنا تنويعات بلاغية ترفد سابقاتها ، لتؤكد الشخصية الأُسلوبية للشاعر ، وتعمق ملامح فنية القصيدة فضلا عن كونها منظومات توثق الصلة بين حلقاتها ، وبذلك تمنح البناء الكلي للقصيدة فضاءات متجانسة من جهة ، وتشد فنياً مطلع القصيدة بخاتمتها .

وهناك أيضاً المجاز المرسل مثل : (يعصر الظلمة) ، إذ أطلق السبب ، وأراد المسبِب ، وهناك الاستعارة مثل (القيم التي تعشق) ، و(الحرية التي تعشق) .

وقد تظفر الجملة الشعرية بأكثر من ملمح بلاغي ، فجملة مثل : (أسلموا روحي) تجمع بين كونها مجازا مرسلا ، إذ أطلق الكل وأراد الجزء (العين)، وبين كونها كناية عن شدة ما يلاقيه العبيد والزنوج من عذاب مادي ونفسي من قِبل أنصار الفصل العنصري ، والتعالي على الملونين في العالم ، كذلك يقال عن عبارة (فبيعوا جسدي العاري) كناية عن استعباد الجسد دون العقل والروح ، والمتاجرة به واستلاب حقه في الحياة الكريمة ، من ثم اشتروني كناية عن القيد ومصادرة الحرية ، وفي (خنجر أفكاري) استعارة ، تحولت بواسطتها الأفكار إلى مقاتل مسلح ، ومثلها (تجاعيد المخ .. تفاضل) .

ويمكننا تلمس بعض الظواهر البلاغية أيضاً في (تهاوى / علا) ثنائية عكسية تشتمل على طباق بديعي ، يسعى ـــ من خلال التضاد ـــ إلى توفير الحركة في الصورة الشعرية ، وينأى بها عن السكونية المشدودة إلى الحيز . وفي (شتم اللات) كناية عن نبذ الكفر ، والسخرية من الضلال .

إنّ هذه التشكيلات البلاغية المتداخلة في نسيج النص الشعري ، وتنوع أساليبها إنْ دلت على شيء فإنما تدل على تمكن الشاعر من تصوير أفكاره

ونزعاته النفسية بسلبها وإيجابها ، والتنويعات هذه تكسر الرتابة الأُسلوبية ، وتتعالى على رتابة النغم ليترجم الدواخل المنوعة وفي ذلك تمكين للنص من احتواء مشاعر المبدع ، والاطمئنان ــ بقدر غير يسير ــ إلى إرضاء الأذواق المتلقية والمشارب المستقبلة ، وقد تَمكّن التنوع في الأساليب البلاغية من مغايرة جو القصيدة لنمطية الجملة التقليدية ونسقها القائم على تتابع : (الفعل + الفاعل + المفعول) بشكل أو بآخر .

وكذلك جعلت مقدار الانحراف في اللغة كبيراً ، لكي تنأى عن المباشرة والوضوح ، عن التقريرية والوعظية ، الأمر الذي عمّق المسارات الفنية ، فغدت القصيدة ذات معان تتطلب جهدا للغوص إلى أعماقها ، من هنا دار معجم مفردات القصيدة حول محور التجربة الإنسانية التي عاشتها ، وكانت منها شخصية (بلال) .

- المستوى التركيبي :

يمكن تلخيص هذا المستوى بالنقاط الآتية :

1. كثرة الجمل الفعلية : التي يغلب عليها الزمن الماضي وتفيد التحقيق: (ومازالت تغط ، لفته ، راح ، فتر ، ماتت ، أغلق ، شتم ، تهاوى ، سقط ، ذابا ، علا .. الخ) ، ويمثل ذلك تعبير الشاعر عن مجريات تاريخه وماضيه أو حاضره في مأساة هؤلاء السود ، وقد ورد الفعل المضارع في ثنايا القصيدة دالا على بعض الحركة المتصفة بالاستمرارية : (تحجب ، يحدو ، يبحث ، يحمل ، يصنع ..) أما أ فعال الأمر فقد جاءت بنسبة أقل ، وقد هدف الشاعر من خلالها تأكيد مفهوم (الحرية) ، بالرغم من ثمنها الباهظ (الاستلاب ، التعذيب ، التمثيل ، القتل) ، من مثل : (اضربوا ، اسلموا ، كبلوني ، بيعوا ، اشتروا ..) .

ومن خلال استقراء إحصائي للأفعال الواردة في القصيدة ، فإننا نقف على ثلاثة وسبعين فعلا ماضيا ، وعلى ثمان وأربعين فعلا مضارعا ، وثلاثة عشر من أفعال الأمر .

2. اقتران الجمل الاسمية بالفعلية : من الطبيعي أن تقترن الجمل الفعلية بجمل اسمية ، التي تدل على الثبوت والاستقرار والسكون ، والتنبيه إلى حقيقة غافلة أو متخفية مثل : (أنا زنجي) ، (حيث فجر أبدي) ، (ما للفلك الدائر تغيير لمأساة المصائر) .

3. تنوع ورود الأسماء : ما بين معرفة ونكرة حسب متطلبات السياق ، مما يفيد تلوين العبارة ، وتقوية المعنى في المواضع المتطلبة ، وقد يقوى المعنى بصيغـــة (اسم الجنس) : (أنا زنجي ، الظلمة ، العواصم ..) .

4. اعتماد أُسلوب النداء : في سياقات تقرب البعيد ، وتستحضر الغائب ، وتجسد المعاني ، وتشخص الجمادات ، وتؤنس الكائنات ، وتجعلها مدركة واعية ، وقد يبحث النداء عن إجابة على تساؤلات يستثيرها الشاعر ، وقد تكون الإجابات مفهومة ، فينقطع الكلام قبل الإجابة .

وقد يتعلق بالنداء طلب من أمر أو نهي ، فالنداء وسيلة أُسلوبية يستحضر لغايات قد تنحرف عن طلب الحقيقة إلى المجاز ، وعليه فإنّ مهمة النداء في القصيدة الإثارة والتحريك ، تحريك النص بمختلف أساليب الطلب .

5. تلوين الأسلوب الأدبي : الحاصل جزاء مغايرة الخطاب وتعدديته ، من : أمر ، واستفهـــام ، ونداء ، .. الخ ، وهذا التلوين يمنح القصيدة فاعلية الجذب والتأثير .

6. تنوع أساليب الخطاب : يفيد حرص الشاعر على المشاركة ، مشاركة الآخرين له في الأحاسيس والمشاعر والعواطف التي يحملها تجاه الملونين في العالم ، وبهذه الوسيلة سعت القصيدة إلى تصوير تطلع الرجل الزنجي إلى إقرار ذاته ، وتحقيق شخصيته ، وفرض إرادتـــه ، وذلك بإيصال صوته إلى المجتمع الإنساني للاعتراف بمطالبه العادلة .

7. لغة القصيدة : لا تقف عند رصد الشواخص البيئية ، بل تخترقها بالمعايشة ، وتستنطقها بالحوار ، حتى غدت لغة القصيدة مؤطرة بسمات الإيقاع الأفريقي ــ إلى حدٍّ بعيد ــ فضلا عن حرارة الموسيقى الأفريقية ، التي انحدر عنها أنمـــاط من الموسيقى العالميـــة والغربيـــة (الأرور ــ أمريكية) : كالحجاز ، والرومبا ، والمامبو ، .. الخ .

8. تداخل الزمان بطرفيه : (الماضي / والحاضر) تداخلا (فكريا / حضاريا) ، إذ تتقابل الــدلالات الرمزيـــة للثنائيات الضديـــة ، ففي إطار الجاهليـــة (الأولى / والمعاصرة) يـــقف (هُبــل) مقابـــل (تمثال الحريـــة) ، ويقـــوم الصراع ما بيـــن (الروح / مكة) و(المادة / نيويورك) ، أو بين (الماضي / والحاضر) ، لينعكس التاريخ بفاعلية أحداثه من خلال موشور الفعل الحضاري .

- المستوى الدلالي :

ـ تغط : الغطيط صوت يخرج من الإنسان حال نومه ، وغطيط النائم ، والمخنوق نخيره .

ـ الغربلة : تكون للدقيق ونحوه ، واستخدامها في سياق القصيدة مجازي .

ـ كواليس : الكلس صاروج يبنى به ، وهنا استخدمت بمعنى : دهاليز أو أنفاق ، والكواليس جمع كالوس أيضا ، تطلق في الاصطلاح المسرحي على الجدران الجانبية والمناظر داخل المسرح .

ـ يستبطن : استبطن الشيء أخفاه ، واستبطن الشيء طلب ما في بطنه (أي جوفه) .

ـ انزوى : انزوى الشيء يزويه جمعه وقبضه ، وانزوى الشخص إذا مال إلى زاوية وانقبض .

- ملحوظات عامة حول قصيدة (بلال) .

ـ بطل القصيدة :

يثار سؤال ـ ونحن نتابع تحليل القصيدة ـ مفاده : من بطل القصيدة ؟، أهو ضمير المتكلم فيها ؟ ، وهل يعود إلى الشاعر نفسه ؟ ، أم يمكن عدّه شخصية ابتكرها الشاعر ، وصور موقفها الشعوري متمثلة بـــ(بلال) ؟ .

إنّ معاناة (الأنا) اللونية تمثل شخصية (بلال : الواقع / والرمز) ، فالتاريخ الشخصي يؤكد سيرة حياة (بلال) من جهة ، ويرشح بلالاً لان يكون رمز الإنســـان الأسود (والملون أيضا) متجاوزا الاعتبارات الزمانية والمكانية ، فالإنسان الأسود هو الإنسان الأسود في كل آنٍ وكلّ بيئة ، وبذلك يكتسب صفته العالمية ، أما شاعر القصيدة (حكمت صالح) فلا يعاني من المشكلة اللونية ، لأنه ليس بـــ(أسود) ، وليس بداكن البشرة حتى ، وتمرير عواطف الشاعر من خلال شخصية (بلال / الرمز) يوثق صدق تلك العواطف المتواجدة مع الإنسان الأسود مهضوم الحقوق ومستلب الحرية وعمقها ، بذلك استطاع الشاعر أن يقول كلمته ، ويعبر عن رأيه ، منفّساً عن خزينه المكبوت من الأفكار والمشاعر إزاء هذه القضية الإنسانية المعضلة ، ومنطلقاً من رؤيته الإسلامية التي تعدّ الناس سواسيـــة كأسنان المشط ، وتتخذ من (التقوى) ميزاناً بين الناس ، فالكلّ لآدم ، وآدم من تراب .

غير أننا نتلمس اختفاء الشاعر وراء النص المباشر ، وهذا دليل قاطع على امتياز فنيته ، وتمكنه من أداوته المعبرة عن شعرية الرؤية وجماليتها

وعمقها ، ويستنبط كلّ هذا من خلال اكتمال البناء ، وإحكام السيطرة على الإبداع الشعريّ السليم .

ــ البناء الفني للقصيدة :

يعتمد بناء القصيدة ــ منذ البدء ــ على مفارقة شعورية أساسية ، فهناك خيط شعوري ينسج من البيت المطلع ، متطورا من خلال مساره مع الأبيات الآتية ، ففي زمان القصيدة الماضي نرى البطل في مدينته (مكة) ، هذه المقابلة تحدد لنا انتماء المدينة إلى الشاعر ، بوصفها (مكانا أليفاً) ، وفي زمن القصيدة الحاضر نجد البطل الأسود في مدينته الغريبة (نيويورك / باريس) بوصفهما (مكاناً معادياً) .

ــ التصوير الشعري :

ينتزع الشاعر لقطاته الإنسانية ليسقطها على الشاشة الشعرية ، ينزعها من التاريخ حيثما تكاثفت أحداثه في بؤر تستوقف مجسات الرصد الحساسة ، وتعاينه من خلال مجاهر الفكر الموضوعي الثاقب ، سواء كان ذلك التاريخ في إطار الثورة الصناعية ، أو الاستكشافات الجغرافية ، أو تجاه الرقيق ، وما إلى ذلك من حلقات التاريخ المتباينة ، ويبقى (الشرق) بالنسبة إلى أفريقيا مصدر الإشعاع الروحي والتحرر الإنساني ، إذ مطلع الشمس من تلقاء (مكة) ، ولهذا النور الشرقي عمق متجذر في التاريخ ، يمتد إلى أكثر من أربعة عشر قرناً ، إذ يستحم (بلال) بشلال الفجر ، وهو يرفع النداء فوق الكعبة(6) .

يا بلال

فلقد أصدقنا الكاهن زعما

باندفاق الفجر من مكة .

وتشير القصيدة إلى (نصب الحرية) في نيويورك ، في معرض إدانتها للحضارة الأمريكية التي تتاجر بزيف المظاهر البراقة ، في وقت تساوم فيه على كرامة الإنسان الأسود ، سواء في إطار المجتمع الأمريكي (على شكل أفراد ، أو تجمعات) ، أم في دائرة العلاقات الدولية في إطار المجتمع الدولي.

لقد صوّر الشاعر سقوط (هُبل) في جاهلية العرب حال بزوغ فجر الإسلام ، وربطه بسقوط (تمثال الحرية) في جاهلية الغرب في قرنه العشرين حال بزوغ بوادر الصحوة الإسلامية على الصعيد العالمي ، تلك الصورة المرشحة مقابل هجمية المجتمع الأمريكي الهجين ، وغير المتجذر

في تربـــة التاريـــخ الخصبـــة ، ذلك أنّ الحضارة الإسلاميـــة تمتـــلك شرعيتهـــا من مرجعيـــة القيـــم والمثـــل التي تحســـب للكرامـــة الإنسانية حساباتها(7).

أيّها الناس : بلالْ
شتم اللات .. دوي الكفر والطاغوت دالْ
إنّ في إنيويورك تمثالا على أعقابه يهوي
فقد أُخمد في مشعله جذوة نارْ !

ـ الرموز المكانية :

يرد في القصيدة عدد من الرموز المكانية ، تدل على ضرورة التقارب والتعاون بين شعوب القارة الأفريقية بشكل خاص ، وشعوب العالم بشكل عام، مما يدل على دعوة الشاعر إلى مساندة تأصيل الشخصية الأفريقية من جهة ، في حين يعمق الشاعر النزوع الإنساني للأدب الإسلامي من جهة أخرى ، كما يؤكد هذا التحسس المرهف والدقيق إزاء الجغرافية ، لاسيما أعلام المدن والأقطار ، فرقعة الإسلام غير محدودة ، لأنّ فضاءها الكون كلّه .

ولقد تمثل الهاجس الشعري في تلك المسميات الجغرافية في انتقائها ، ودلالتها ، وإيقاع ألفاظها ، وطريقة تقديمها ، وأُسلوب رصّها من حيث التتالي والتتابع : (في باريس ، في روسيا ، في لندن ، في الميكونك ، في إنيويورك ، في دكا ، في روما ، في الفيتنام ، في كلّ العواصم ، لم يزل خنجر أفكاري صارم) ، وهناك أيضاً : (دكار ، غابات الكاكاو ، تمثال الحرية ، ...، ويلاحظ التعاقب المتزاوج بين عَلَم جغرافي من الغرب ، يعقبه آخر من الشرق، وهكذا ، مما يدل على ضرورة التعايش السلميّ تحت مظلة الكرامة الإنسانية .

ـ رموز الأشخاص ونحوها :

ـ بلال : سبق الحديث عن شخصيته ، التي هي محور القصيدة من جهة، ورمز القارة السمراء الأفريقية من جهة أخرى ، والملونين عامة في المنظور الإسلامي .

ـ هُبل : رمز الكفر والطغيان والصدّ عن سبيل الله عزّ وجلّ ، والابتعاد عن منهجه ، وهُبل أكبر أصنام الكعبة في الجاهلية حطّمه المسلمون عند فتح مكة .

ــ اللات : صنم لثقيف بالطائف ، والعزى صنم لقريش .

ــ سواع : كان لهُذيل ، ووَدّ كان لقبيلة كلب ، ويغوث لقبيلة مذحج وقبائل من اليمن ، وكان بدومة الجندل ، والنسر لذي كلاع بأرض حمير ، ويعوق لهمدان .

ــ فرانتز فانون : زنجي من المارتينيك ، المستعمرة التي يحمل سكانها الجنسية الفرنسية ، درس الطب في فرنسا في مدينة ليون ، وعُيّن طبيبا للأمراض العقلية في مدينة بليدة الجزائرية ، قدم استقالته استنكارا على الاستعمار الغربي ، وانخرط في سلك المقاومة الجزائرية ، لديه كتاب (سوسيولوجية ثورة) ، أصيب بمرض سرطان الدم وتوفي في واشنطن سنة (1961) ولم يبلغ الأربعين من العمر ، أعاد جثمانه المجاهدون الجزائريون ودفنوه في تونس ، ثم أطلق اسمه على عدد من الشوارع والمدارس في الجزائر بعد الاستقلال تكريما له ، واعترافا بتضحياته . (ديوان على عتبات الجنة السمراء ، هوامش وإشارات ، الهامش رقم 16) .

ــ التيميّ : إشارة إلى الخليفة الراشد أبي بكر الصديق ، الذي اشترى بلالا ، فاعتقه في سبيل الله عزّ وجلّ .

ــ ابن خَلَف : هو أمية بن خلف ، كان سيد بلال قبل أن يشتريه أبو بكر الصديق .

ومن الجدير بالذكر " أنّ الشخصية في سياقها التاريخي غالبا ما تمثل الشخصية الخاصة ، وهي أقرب ما تكون من الرمز ، أما الشخصية العامة فتغني الإنسان الذي يمثل أبناء جنسه ، وفي كلتا الحالتين يحاول الشاعر أن يعبر عنها بإحدى الوسيلتين : التقمص والرواية ، لقد بذل الشاعر ما بوسعه ليتعمق شخوصه ، ويستبطن دواخلهم ليتفهم نفسياتهم ويتوغل في أذهانهم ، مستطلعا أمانيهم وغاياتهم ، ومتفحصا همومهم وآلامهم ، وهو في مثل هذه الحال يجري الحديث على لسان شخصياته ، يستنطقهم أو ينطق هو باسمهم ويعبــر عنهــم ، .. وقد يتحدث عن شخوصه بإسلوب السرد ، أو الرواية (من الخارج) ولكن بلهجة نلمس فيها حرقة المعاناة وصدق المشاعر ونبل الغاية "(8).

ــ الـزمـان :

الزمان هو العمود الفقري للتاريخ ، فما أن تمر اللحظة الراهنة إلا وتغدو ماضيا ، وما ان يمر العصر الحاضر إلا ويصبح تاريخا ، والشعر يمتلك

مشروعية الانتقال في الزمان من الماضي إلى المستقبل وبالعكس ، مرورا بالحاضر ، وأنّ جواز السفر هذا يمكن الشعر من أن يصحب التاريخ معه (الحدث والشخصيات) ، فيتحركان حسب متطلبات البناء الفني للقصيدة الشعرية(9) .

فشخصية مثل سيدنا (بلال) بمعاصرته لفجر الإسلام من جهة ، ولتكليف رسول الله (صلى الله عليه وسلم) له بمهمة رفع آذان الفجر ، غدا رمزا للفجر الإسلامي (الدائم) بدلالته المزدوجة ، وفي هذه القصيدة تتداخل الرموز بين الماضي / والحاضر : (بلال / فانون) ، (هبــل / نصب الحريـــة) ، (جاهلية ما قبل الإسلام / والجاهلية المعاصرة)(10) .

ــ الـفـن :

من القراءة الأولى للقصيدة يتضح النهج القصصي الذي وظّفه الشاعر في بناء قصيدتـــه ، واستعراض أحداثها ، إنّ " الناقد الذي يلج عالم الراوية يتذكر حتما قصيدة بلال للشاعر العراقي (حكمت صالح) ، إذ يقف (بلال / العبد) في وجه (العبودية / العالم) من أجل البحث عن إنسانيتـــه المهـــدورة "(11).

والنمط القصصي في السرد الذي يُبرز دور الحدث ودور الشخصية ــ وفي الحوار أحيانا أخرى ــ إذ يشكل إطاراً للعرض والخطاب الشعريين ، " ويفيد الشاعر من مفردات عالم المسرح ، إذ يتخذ من (مكة) ، ومن صحراء الجزيرة مسرحا للأحداث التاريخية ، إذ ترفع الستارة عن مشهد بـــ(مكة) ، وهي ترتدي (عباءات الظلام) منذ ألف عام ، تغط في سبات عميق ، والكثافات الزمانية تصنع من الدجى كواليس لحجب الماضي ، يقف عريف الحفل (أو الراوي ، الذي هو بديل الجوقة) ليحكي المدخل أو ليتقدم للمشاهد ، ويبدأ السرد ، ويجري الحدث ، والملاحظ أنّ الشاعر يزاوج بين الدلالتين : الزمانية والمكانية ، وبذلك يتجاوز تقنيات المسرح "(12).

نخلص إلى القول بأنّ الشاعر كان صادقا في معايشة آمال وآلام الإنسان الأسود في أفريقيا وفي المهاجر الأوربية والأمريكية ، وتفاعل مع معضلاته ومآسيه إلى الحد الذي أفرز ديوانه (على عتبات الجنة السمراء) وبضمنه قصيدة (بلال) موضوع دراستنا ، إلى جانب عدد من القصائد المطولات ، فضلا عن خمس عشرة قصيدة بين صغيرة ومتوسطة ، عليه يمكن أن يقال عن الديوان ــ عموما ــ وعن قصيدة بلال ــ خصوصا ــ بأنّه وثيقة تاريخية

في إطار جمالي ، يدين ظلم الإنسان لأخيه الإنسان ، وهو حصيلة خبرة ثقافية جادة وعميقة ، ومعايشة إنسانية صادقة .

هوامش القسم الثاني

- **<u>اللغة الإشارية الصوفية : حضور النص وغياب المتلقي .</u>**

1. علاقة اللغة بالفكر الديني من خلال التأويل، حمدون السعفي، حوليات الجامعة التونسية، 36، 1995: 308-310
2. ينظر: المصدر نفسه: 310 – 316
3. ينظر: المصدر نفسه: 329 – 332
4. ينظر: المصدر نفسه : 329 – 336
5. ينظر: مشكال التأويل الإسلامي ، عباس عبد جاسم ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 23 لسنة 1999 : 36 – 38 .
6. التلقي والتأويل، محمد مفتاح: 218
7. الاتجاه العقلي في التفسير، نصر حامد ابو زيد: 183
8. فلسفة التأويل، نصر حامد ابو زيد: 17
9. المصدر نفسه: 17
10. الرسالة القشيرية في علم التصوف، القشيري: 217، وينظر: نشاة التصوف الإسلامي، بسيوني: 28 – 29
11. بين التصوف والأدب، محمد الجيوشي: 6
12. المصدر نفسه: 15
13. تاريخ التصوف الإسلامي، عبد الرحمن بدوي: 17
14. السر أو اللغز والمعنى في الإبداع الصوفي، ميثم الجنابي ، مجلة نزوى، العدد 19 لسنة 1999: 32
15. المصدر نفسه : 32
16. الكتابة الصوفية، محمد مفتاح، مجلة كلية الآداب والعلوم الأنّسأنّية، العدد 2 لسنة 1977 : 26
17. في التصوف بين التجربة وإنتاج الجمال، سالم حميش، مجلة الوحدة، العدد 24 لسنة 1986 : 147
18. المصدر نفسه : 149
19. ينظر: أقنعة النص، سعيد الغأنّمي: 87-88.
20. السر أو اللغة والمعنى في الإبداع الصوفي: 33
21. المصدر نفسه: 23، وينظر: الحروف العربية، عمران القيسي: 183

22. ينظر: المصدر نفسه: 33-34

23. السيرة الذاتية عند الصوفية ، فائز طه عمر ، مجلة أبحاث اليرموك ، العدد 2 لسنة 1998 : 35 .

24. من تصوف الوجودية إلى وجودية التصوف ، مدني صالح ، الموقف الثقافي ، العدد 16 لسنة 1998 : 45 .

25. المصدر نفسه: 53

26. التفسير الصوفي للقرآن عند الصادق، علي زيعور: 21

27. الشعرية لغة حوار بين النص والتأويل، شفيق البقاعي، مجلة الباحث، العدد3، لسنة 1992: 99

28. الصوفية والسريالية، ادونيس : 21

29. إيقاظ الهمم في شرح الحكم، ابن عجيبة : 46

30. الصوفية والسريالية : 23

31. المصدر نفسه : 23

32. الكتابة الصوفية : 22

33. ينظر: المصدر نفسه : 22-23

34. ينظر: بنية العقل العربي ، محمد عابد الجابري ، 385-359 .

35. معجم ألفاظ الصوفية : 272 . ومعجم مصطلحات الصوفية : 207 .

36. في التصوف الإسلامي، نيكسون : 99

37. المصدر نفسه : 152 .

38. نشات التصوف الاسلامي ، بسيوني : 238 .

39. المصدر نفسه: 241، وينظر: التعرف لمذهب اهل التصوف: 138-139

40. ينظر: معجم ألفاظ الصوفية: 92-93

41. ينظر على سبيل المثال كتاب : نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام، نظلة الجبوري

42. الطواسين، الحلاج: 97، وللتفصيل ينظر: التصوف في الشعر العربي، عبد الحكيم حسان: 345

43. الطواسين : 110

44. سورة الشعراء ، من الآية: 227

45. كتاب المواقف والمخاطبات، النفري: 51

46. شرح ديوان الحلاج، البيضاوي، كامل مصطفى الشبيبي: 177

47. في تأثر الحلاج باليهودية والنصرانية ينظر مثلا: المنحى الشخصي لحياة الحلاج. شهيد الصوفية في الإسلام لوي ماسينيون، ضمن كتاب: (شخصيات قلقة في الإسلام، عبد الرحمن بدوي): 61-94. التصوف في الشعر العربي: 349 - 350. وفي تأثر الصوفية بالمسيحية بصورة عامة ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر: 427.

48. شرح ديوأنّ الحلاج : 279-280

49. التعريفات: 148

50. التصوف في الشعر العربي: 347

51. المصدر نفسه : 347

52. شرح ديوان الحلاج: 166

53. التصوف في الشعر العربي: 358

54. المصدر نفسه : 359

55. المصدر نفسه: 359

56. المصدر نفسه : 368

57. شرح ديوان الحلاج : 299

58. التصوف في الشعر العربي: 368

59. شرح ديوان الحلاج: 311

60. التصوف في الشعر العربي: 371

61. المصدر نفسه: 371

62. ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: 427.

- <u>القناع ومعايشة التجربة : دراسة في الشعر الاسلامي المعاصر.</u>

(1) مصادر نص : (انطباع في مخيلة صقر قريش) ، للشاعر الإسلامي (حكمت صالح)، إذ يلاحظ أنّ القصيدة تعاقب على نشرها عدد من الدوريات العربية منها:

- مجلة آفاق عربية ، العدد 48 ، لسنة 1974 ، 64 ، باريس. (تصدرها ودادية الجزائريين في فرنسا وأوربا) .

- مجلة الكتاب ، العدد 1 ، لسنة 1974 ، إتحاد المؤلفين العراقيين ، 32 – 34 ، بغداد .

- مجلة الجامعة ، العدد 10 ، لسنة 1974 ، 65 – 67 ، جامعة الموصل ، العراق .

- ديوان الحب للأرض والإنسان ، المركز الثقافي الاجتماعي ، جامعة الموصل ، 1975 .

- مجلة الشعر ، العدد 35 ، لسنة 1984 ، 43 – 45 ، القاهرة .

- مجلة اليمن الجديد ، العدد 35 ، لسنة 1987 ، 98 – 101 ، صنعاء.

- ملحق بمختارات كتاب الجذور : الحلقة الأولى من سلسلة ديوان الرسائل ــ يضم مجموع مراسلات الشاعر مع الدكتور عماد الدين خليل ــ منشورات الدفاع الثقافي ، القطنيرة ، المغرب ، 1998 .

- مجلة البراق للأدب الإسلامي ، العدد الأول ، الموصل ، 2004 .

- ديوان الفرار إلى الله ، حكمت صالح ، منشورات البراق الثقافية ، الموصل ، 2004 .

(2) صقر قريش : لقب عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان الملقب بـ(صقر قريش) ويعرف بـ(الداخل) الأموي ، مؤسس الدولة الأموية في الأندلس ، وأحد العظماء، وُلد في دمشق ونشأ يتيما ، مات أبوه وهو صغير ، فتربى في بيت الخلافة ، ولما انقضى ملك الأمويين في الشام ، تعقب العباسيون رجالهم بالفتك والأسر ، افلت عبد الرحمن وأقام في قرية على الفرات فتبعته الخيول ، فآوى إلى بعض الأدغال حتى أمن ، فقصد المغرب ، فبلغ أفريقية ، فقابل عاملها (عبد الرحمن بن حبيب الفهري) فانصرف إلى مكناسة وقد لحق به مولاه (بدر) بنفقة وجواهر كان قد طلبها من أخت له تدعى (أم الإصبع) ، ثم تحول إلى منازل (الغزاوة) وهم جيل من البربر تنتمي أمه إليهم ، فأقام مدة يكاتب من في الأندلس من الأمويين ، وبعث إليهم بدراً مولاه فأجابوه ، وسيروا له مركبا فيه جماعة من كبرائهم ، فابلغوه طاعتهم له ، وعادوا به إلى الأندلس ، فأرسى بهم مركبهم (سنة 138 هـ) في المنكب ، وانتقلوا إلى أشبيلية ، ومنها إلى قرطبة ، فقاتلهم والي الأندلس : يوسف بن عبد الرحمن العزي ، مظفر عبد الرحمن الأموي ودخل قرطبة ، واستقر وبنى فيها القصر ومساجد عدة ، وجعل الخطبة للمنصور العباسي فاطمأنّ إليه أهل الأندلس ، ولما انتظم له الأمر ، ووثق بقوته قطع خطبة العباسيين ، وأعلن إمارته استقلالا ، والمنصور العباسي هو أول من لقبه بـ(صقر قريش) ، ولُقب بالداخل لأنه أول من دخل الأندلس من ملوك الأمويين ، وكان كما وصف حازما ضد طلب الخارجين عليه ، لا يخلد إلى راحة ، ولا يكل الأمور إلى غيره ، ولا ينفرد برأيه ، شجاعا ، مقداما ، شديد الحذر ، سخيا ، لسنا ، شاعرا ، عالما ، يقاس بالمنصور في حزمه وشدته وضبطه الملك ، بنى الرصافة بقرطبة تشبيها بجده هشام باني رصافة الشام ، توفي بقرطبة ودفن في قصرها ، وقد وصف بأنه منفرد بنفسه ، مستصحب لعزمه .

ورغم تلك المكابدة التي تعرض لها عبد الرحمن الداخل ، فقد استطاع التغلب على كل ما صادفه من صعوبات في تأسيس دولة بني أمية في الأندلس، واستخدم لذلك الذكاء والحيلة والقسوة أيضا، حتى لقد قتل بعض قرابته وخاصته في سبيل تحقيق غايته ، قال عنه أبو جعفر المنصور: "أخبروني عن صقر قريش من هو ؟ قالوا : أمير المؤمنين الذي راضى الملك وسكن الزلازل ، وقسم الأدواء ، وأباد الأعداء ، قال : ما صنعتم شيئا قالوا : فمعاوية ، قال : ولا هذا ، قالوا : فعبد الملك بن مروان ، قال : ولا هذا ، قالوا : فمن يا أمير المؤمنيــن ؟ ، قال عبد الرحمن بن معاوية الذي عبر البحر وقطع القهر ، ودخل بلدا أعجميا مفردا ، فمصر الأمصار ، وجند الأجناد ، ودوّن الدواوين ، وأقام ملكا بعد انقطاعه ، بحسن تدبيره ، وشدة شكيمته " .

وقد كان هذا اللقب لقبا يليق بعبد الرحمن الذي ظل نحو ثلاثة وثلاثين عاما ــ هي مدة حكمه ــ في جهاد متصل وعمل دائب من أجل تحقيق هدفه الكبير ثم مات سنة (172 هــ) بعد أن حقق أكثر ما كان يريد ، وكان عبد الرحمن شاعرا مجيدا ، وناشرا بليغا ، وكان شعره يصور جوانب مختلفة إنسانية وحربية وسياسية .

ومن الجدير بالذكر أن الداخل " وإن كان مشرقي المولد والمنشأ ، إلا أنه أندلسي الحياة والشعر وذلك لأنه وفد على الأندلس في شبابه الباكر وتأثر أكثر ما تأثر بما كان في الأندلس من حياة طويلة عريضة مزدحمة بالأحداث والتجارب حتى كان كل ما أثر عنه من شعر قد قيل في الأندلس ، ومن هنا جاء شعره جميعا مرتبطا بالأندلس متأثرا بها " .

وأخيرا فإن صقر قريش ، شخصية فريدة في عصرها لأنها كونت من الجزء كلا ، ومن الفرد جماعة ، فضلا عن إبداعه المتسم بالشعر والنثر ، وجل شعره ينقســم علــى قسميــن (الحنين والفخر) ويتسم بفنية التعبير وصدق التجربة والإقناع في الموضوع الذي أساسه الفكر ، فضلا عن التركيز العاطفي المنبت في ثنايا النصوص .

للإستزادة ينظر : (الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، أحمد هيكل ، دار المعارف ــ مصر ، ط3 ، 1967 . والأعلام : قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعمرين والمستشرقين ، خير الدين الزركلي ، ط3 . وصقر قريش ، عبادة عبد الرحمن ، دار الكاتب ، القاهرة ، 1968 . وصقر قريش ، علي أدهم ، المؤسسة العربية ، القاهرة ، 1974 . والعقد الفريد ، ابن عبد ربه الأندلسي ، تحقيق : أحمد أمين وأخرون ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ط2 ، 1962 . ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيــب، التلمساني ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، 1968) .

- <u>القصيدة الإسلامية : أطياف النص وجماليات التأويل .</u>

(1) ما بعد النص ، حكمت صالح ، الحلقة الثانية من سلسلة : قراءات في الذات الأدبية ، منشورات الدفاع الثقافي ، تازة ــ المغرب : 49 .

(2) عماد الدين خليــل، مجلة الفرقان المغربية، العدد 11، 1408 هــ :51 .

(3) ديوان على عتبات الجنة السمراء ، حكمت صالح، هوامش وإشارات ، الهامش رقم 16 .

(4) ينظــر للاستــزادة : الفاصلــة في القرآن، محمد الحسناوي : 240 وما بعدها.

(5) عماد الدين خليل ، مجلة الفرقان ، العدد 11 ، لسنة 1408 هــ .

(6) ما بعد النص : 57 .

(7) المصدر نفسه : 60 .

(8) المصدر نفسه : 66 .

(9) المصدر نفسه : 67 .

(10) المصدر نفسه : 69 .

(11) جمالية الأدب الإسلامي ، محمد إقبال عروي : 47 .

(12) ما بعد النص : 73 .

القسم الثالث :
أطياف النص السردي

تراجيديا الصمت :
فاعلية النص السردي المسرحي

يتسم العمل المسرحي بتقديم العالم بصيغ عقلانية من خلال تظافر تقنياته التي تستند على ثنائية تشكيل اللحظة الغائبة في الواقع المعيش ، وعلى صياغة اللحظة المتخيلة في الزمن المقبل ، وتعمل هذه الثنائية على تمثل أزمة الحدث ، ومحنة المعنى ، لتتجه من ثـمَّ إلى صياغة المعنى التراجيدي للوجود ، من خلال إضفاء الصراع على المَشاهد التي تجسد الذات، وتواكب صيغ الإنسانية المعذبة في مادية العالم ونفعيته .

إنّ الصراع النفسي الذي تعيشه الذات في العمل المسرحي يوحي بإشكاليات عدة ، انطلاقاً من محاولة كتم العلاقة المتجانسة بين المتحاورين ، مروراً باختزال دوافع سير الأحداث بشكل منطقي ، وانتهاءً بتوفير فرص التوتر المستمر بين شخصيات العمل ، وترسم هذه الإشكاليات سيادة النص وهيمنته على فرص تقديم العمل المسرحي وأجوائه .

وقد اتجهت بعض الصيغ الدرامية الحديثة إلى تكثيف الجهد في سبيل دعم المعنى وإظهاره ، وعلى حساب سيادة النص ، فلجأت إلى تطوير وسائلها على صعيد الإضاءة والديكور وحركة الشخصيات ، وإدخال الصوت غير المرئي ، فضلاً عن استخدام تقنية الصمت في الحوار ، التي تلجأ إليها الشخصية في ترميم فجوات النص ، أو تدعيم فكرة ما أو توفير جوٍّ مشحون بالعواطف لا سيما فيما يتعلق بأجواء الحزن والشفقة والرحمة .

إنّ الاهتمام اليوم بالعمل المكمل للحدث الدرامي ، أعني : الإضاءة والديكور والحركة، أخذت توجهاً متطوراً ، ودخلت علماً جديداً يعرف بـ(البروكسيما) علم الحركة في المسرح ، ويقتضي هذا العلم تحديد خصائص الحركة في المسرح بوصفها علامات ديناميكية تحوي دلالات متعددة حسب تلقيها ، فالقراءة ذات الدلالة المتحصلة من العمل المسرحي في

الماضي أصبحت اليوم دلالة متعـددة ، تكتنـز مـدلولات متشـعبة بتشـعب المتلقين، ومستويات معرفتهم ، وقد تأتى ذلك من تحويل العمـل المسـرحي وتقنياته من مفردات وأحداث لغوية إلى علامات وإشارات دلالية .

وإذا كان العمل المسرحي مكتنزاً لنظم من العلامات ، فإنّ عنوان العمل نفسه يوحي ببناء علاميّ يلف العمل كلّه ، وتنبثق منه أنسـاقه المتعـددة ، وعلى هذا يوحي عنوان العمل المسرحي (زوار الليل)(1) للكاتب المبدع (علي عقلة عرسان) بجملة من الدلالات يمكن تحديدها بالآتي :

1. دلالة الشخصية المعتمة التي تتردد فـي الليـل نظـراً لسـلوكياتها المنحرفة .
2. دلالة الشخصية المحبة التي لا تستطيع إظهار عواطفها للحبيـب إلاّ في الليل بعد أن يسود السكون .
3. دلالة الشخصية السلبية التي لا تجرؤ على مخالطة النـاس والصـبر على آذاهم .
4. دلالة الشخصية الإيجابية التي تقتحم الخوف ، ولا تخشـى الظـلام ، وتعمل على مساعدة الغير .
5. دلالة الشخصية الغائبة التي لا تظهر إلاّ بوصفها شبحاً تذكر بالموت ، وتقدم النصح والإرشاد .
6. دلالة الشخصية المتعالية التي تقتحم ميـادين الواقـع وحـواجزه ، وخطوطه الحمراء ، ولا تخشى المحاسبة والعقـاب ، وتعمـل علـى الإضرار بالآخرين .

وترسم هذه الشخصيات الخطوط البيانية لنهج العمل وسير الأحداث ، وتعمـل على تعايش الأنساق ، وتكثيف المعاني المحملة بنماذج مختـارة مـن قبـل المبدع .

والمتتبع لسير أحداث مسرحية (زوار الليل) يــدرك أنّ (الزائــر) المقصود في عنوان العمل المسرحي هو الشخصية الغائبــة التــي أرادت أن يتسم سلوكها بالدعوة إلى الاتزان في صياغة الحدث ، وإلــى الجديــة فــي التعامل مع الظواهر ، وإلى التفكر أنّ تراجيديا الحياة ليست صــيغاً عقلانيــة وحسب ، إنما هي صيغٌ موصِلة لتراجيديا الموت ، صيغ يتضح فيهــا سُــبات من جنس الإنسانية المضطهَدة في سلوكيات الواقع المؤلم ، سُبات يحمل لكلّ دافع تهمة ، ولكلّ عمل جزاء ، إنّه السؤال الذي لا تنتهي إجابتــه ، لأنــه لا يملك إجابةً في الحقيقة ، لا سيما عند من لا يحمل معنى موضوعياً للحيــاة ، معنى ينسجم مع التوجه الديني أو العقدي ، إنّه التوجه الذي يحفظ للإنســان كرامته ، ويرسم توجهاته ، ويبشره بمنزلته إن أحسن ، وينذره بالعاقبــة إن أساء .

لقد بدأت (زوار الليل) من حيث انتهى الإنسان مادة ، وبقــي روحــاً وحياة تنبض بذاك الأنين المتحسر على سنين خلت من الممارسات الوجدانية، وتفتح المسرحية ستارها على دلالةٍ ثنائيةٍ تتوزع بــين الظــلام المنتشــر ، والضياء الخافت ، ثم بين سكونية اللفظ (جنّ، مات) وحركية الوصف (قــوة العزم ، قوي البنية) ، ويشير هذا الاستهلال إلى تحديد مهيمنات العمــل ، أو إن شئت قل : تحديد الثيمات الأولى لتبرير حركة الشخصيات ، ولهذا التحديد مهمته في التكوين الوظيفي للنص (أو العرض) ، إذ يُحمّل بطاقــات دلاليــة تسهم في رسم مواقف النص من موضــوعه، ونســج منــاطق شخوصــه ، وتحقيقاً لميدان التواصل بين أطراف الحدث الكلامي .

أقامت (زوار الليل) عالماً خاصــاً بــين شخوصــها ، عــالم الفعــل والوظيفة ، وعنصر التحفيز ، إذ لا يمكن فصل تحليل الشخصيات والعلاقــات عن الحوافز التي تثيرها ، وذلك بسبب كون الشخصيات تقوم بــدور تنشــئة العلاقات فيما بينها ، فضلا عن تعــدد العلاقــات القائمــة والمتغيــرة بــين

الشخصيات ، ولهذا يمكن تبني تعدد العلاقات وإرجاعه إلـــى ثلاثـــة حـــوافز سلبية، وأخرى إيجابية ، وهي على النحو الآتي :

ــ الحوافز السلبية : (العنف ، ضياع المعايير ، اليأس) .

ــ الحوافز الإيجابية : (التسامح ، الخُلق ، الأمل) .

وتمارس هذه الحوافز وظائف على مستويي البناء الـــدرامي ، ونظـــم العلاقات ، وتنصهر مع معطيات الزمن لما يحمله هذا الأخيـــر مـــن متاهـــات فلسفية وثقافية ونفسية وسلوكية ، فضلاً عن الشفرات التـــي تـــوحي بتعـــدد المعاني ، وتمنح مساحة من التأويل ، تقتضي الاكتفاء بتحليل البنى الموجهة للنص عبر تمفصل أنساقه ، واكتشاف بؤره .

ونجد أنّ حركة شخوص هذا العمل هي حركة شبحية لا ترقى إلى العمل مع الواقع ، ولا تسعى إلى تغييره ، أو بلورته للانتقال إلـــى واقـــع أفضـــل ، ويتضح ذلك من خلال تقنية الاسترجاع التي تلجأ إليها الشخصـــيات ، وإلـــى مستوى التذكر الذي يلف الفعل الدرامي ، ولم يتطور هذا المســـتوى ليصـــبح مستوىً للفهم أو للتحليل ، أو حتى مستوى للإستشراف ، وقـــد ميـــز هـــذا التوجه مسار رسم الشخصيات ، واســـتراتيجية خطـــابهم ، فضـــلاً عـــن أنّ الشخصيات قد التقت في ميدان مفترض هلامي ، لا وجود له إلاّ فـــي ذهنيـــة متلقيه .

ومن الجدير بالذكر أنّ الرمزية التـــي مـــن أجلهـــا أُختيـــرت أســـماء الشخصيات تشير إلى أفعال ثلاثة هي : (فعل الحمد ، وفعل الحسن ، وفعـــل السعد) وتشترك هذه الأفعال بثيمة التطلع نحو الاتزان والرصانة ، والمفارقة تكمن في كسر أفق الدلالة المرموز لها هنا ، وتطلع الشخصيات إلى تذكر مـــا ينتسب للعنف وخدش المروءة ونفي للقيم المتعارف عليها ، وبذلك تحولـــت وظيفة الشبح من صوت داعٍ للإصلاح ، إلى مرآة عاكســـة لفضـــائح الغيـــر وأخلاقياتهم المنحرفة : " إنني عارٍ أمامكم ، إنني شبح ، ولكن ألـــيس أحـــب

إليكم أن تروا جسداً زاهياً بفضائحه وفظائعه ومخازيه ، من أن تـــروا هـــيكلاً عظمياً مخيفاً .. " .

إنّ البنى المولدة لـــ(زوار الليل) تتجسد في التركيز على الشخصيات بالدرجة الأساس ، وصياغة الحوادث بوصفها متممات العمل وليس جوهره ، ثم تفعيل الزمان من خلال تقنية الاسترجاع ، وتغييـــب المكـــان مـــن خـــلال تهميشه، فضلاّ عن التركيز بدقائق حركة الشخصيات ومنح الإضاءة المناسبة للحركة في كل الاتجاهات ، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة التي ترمم العمـــل من قبيل : " يملأ الكؤوس شراباً " ، " تمر هند على المسرح ملفعة بالبيـــاض " ، ونحو ذلك .

وقد حاولت الدلالة في هذا العمل أن توجه الصراع نحو ميـــدان ثنـــائي لتجعله يدور بين قيم الحق والباطل ، بين قيم الخير والشر ، بين أن أكون أو لا أكون ، بين ما أرغب وما لا أرغب به ، بين ما أســـعى إليـــه وبـــين مـــا أستحقه، بين الجزاء والعمل ، بين الثواب والعقاب ، كلّ هذه الثنائيات رسمت مشروطية محكومة بسجن معرفي طال الشخصيات في حوارها ، وإذا كانـــت الفكرة التي سعت إليها في مرحلة (تكوين) فإنّ النظر في خصوصيتها ضرب من الفنتازيا ، لأنّ جوهرها لم يتمظهر بعد فيما يكـــون فيـــه الحـــديث عـــن خصوصية معينة ، فضلاً عن أنّ البحث عـــن (خصوصـــية) فـــي مرحلـــة (التكوين) هذه هو نوع من تحقيق وجود (الأنا) الغائبة التي توارت خلـــف إخفاق النص الدرامي الذي يلملم تبعثره في ميدان اللغة الدرامية .

البناء السردي في الرواية العربية الحديثة

تشغل نصوص نجيب محفوظ الروائية مكانة مهمة في اطار الرواية العربية الحديثة ، وتعد رواياته صورة لمجتمعه وعصره ، وقد حاول نجيب محفوظ التفنن في عرض تلك الصور فجاءت مرة واقعية واخرى نفسية واخرى فلسفية ...

وقد ابدع نجيب محفوظ في عرض ما اراد من خلال تلك الروايات ، ولم يات ذلك الابداع عن طريق حمله للمضمون المجرد ، وانما جاء ابداعا شكليا ايضا يتجلى في البناء الهيكلي الفني المحكم ، ذلك البناء الذي حاول احتواء التقنيات جميعها او بعبارة ادق اغلبها ، موظفا اياها توظيفا فنيا يبرز جماليتها كل واحدة في موضعها.

قد يختلف النقاد البنائيون قليلا او كثيرا في فهم بنية العمل الفني ، ذلك العمل المتعلق بعلاقات العناصر والاجزاء مع بعضها ، فالبناء لغة من " (بني) نقيض الهدم ، والبنية بكسر الباء وضمها ، ما بنيته ، واستعملت هذه المفردة للدلالة على انشاء القصور والسفن "(1) .

وقد وردت مفردة (بناء) عند ابن طباطبا بمعنى يدل على الانشاء او التكوين : "اذا اراد الشاعر بناء قصيدة محص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره"(2).

ولا يمكن وضع تعريف جامع مانع لمصطلح البناء لانه متعلق بالعملية الابداعية التي هي عملية تخضع للتفسير والتجدد الدائم لذلك يكون هذا المفهوم عرضة للتفسير والتبدل ايضا، ويقوم مفهوم البناء الفني للرواية على اساس محور واضح ، وهو ان الرواية تقوم على عناصر فنية اربعة هي (الحدث والشخصية والزمان والمكان) وان هذه العناصر تمتلك حضورا دائما وفاعلا في الفن الروائي ، وان لها وظائف محددة ، وترتبط هذه العناصر الفنية في النص الروائي ، ترابطا وثيقا لا سبيل الى فعله ، الا على سبيل البحث النظري ، لسبب رئيس هو ان مكونات العنصر الفني تستمد وجودها من مكونات العناصر الاخرى ، ويتم هذا التدخل بين العناصر في مرحلة جنينية من عملية الابداع(3).

ويمكن القول ان شبكة العلاقات القائمة بين العناصر الفنية تكشف ان الرواية لا يمكن ان تقوم الا بوجود تلك العلاقات ، ولا تحدد سماتها الفنية الا بتحديد سمات تلك العناصر ، لان الرواية بهذا المفهوم " نظام يبين اجزاء متسعة ومتواشجة ومتالفة "(4) ، لذلك فان البناء الفني للرواية ، استنادا الى هذا الفهم للعناصر الفنية ووظائفها ، هو منظومة العلاقات المتفاعلة بين العناصر الفنية بوساطة السرد(5).

تنتمي رواية الطريق الى مرحلة مخصوصة في روايات نجيب محفوظ ، هذه المرحلة تضم روايات (اولاد حارتنا – اللص والكلاب – الطريق – الشحاذ – السمان والخريف)، وقد سميت هذه المرحلة بـــ (المرحلة الفلسفية) .

وقد تناولت دراسات عديدة وكثيرة هذه المرحلة فضلا عن المراحل التي سبقتها ، تناولتها بالشرح والتفسير والتحليل والتعليل ، ويمكن تحديد المعمار الفني لهذه المرحلة الفلسفية في ان هذه الروايات جاءت للبحث عن طريق الخلاص من ازمة الازدواج في طريق المثل العليا ، انها ليست مجرد دعوة الى انتماء الانسان الى التقدم الى العلم ... لكنها دعوة تسعى لاقامة هذا الركب الفلسفي من العلم والشعر انها روايات ... ذات قضية محددة تسعى لتاكيدها بمختلف الاحداث والشخصيات والمواقف ، ورموز واقنعة للتعبير عن هذه ..القضية(6).

وناتي الان لنخصص حديثنا حول رواية (الطريق) ، فقد تعددت الاراء وتشعبت حول الطريق الذي اراده نجيب محفوظ ، اهو البحث عن الحقيقة ، ام البحث عن الله ،ام البحث عن شي اخر ، ام لا يوجد بحث اصلا ؟

وفي (الطريق) يرمز نجيب محفوظ بشخصية (صابر الرحيمي) بطل الطريق الرئيسي ، الى الانسان الباحث عن الحقيقة والى المشاكل والعثرات التي تقابل الانسان في بحثه عن الحقيقة وهي مشاكل نابعة من داخل الانسان لكثر مما هي نابعة من خارجه في معظم الاحيان ، وترمي هذه الرواية العبء الاكبر في بحث الانسان عن حقيقته وعن طريقه على جهد الانسان وشخصيته ومدى تحديه للنفس الامارة بالسوء عن طريق حياته ... صابر رحيم بدلا من بحثه عن الحقيقة المادية التي كانت هدفا ذاتيا الخرف عن الطريق فغرق في اللات وبنات الليل والقتل وكانت النتيجة سلبية جدا ، وتكشف العمق الرمزي

الكبير المكثف ، على ان الانسان الذي يعيش في مجتمع القيم المهدورة مجتمع صابر الرحيمي هو انسان مهدور ايضا(7).

ورواية الطريق رحلة غامضة بين الاسكندرية والقاهرة بحثا عن اب رحلة غامضة بين جثة ام تغيب في التراب فيغيب معها الامن والاستقرار والحنان ، ورؤيا اب تنبعث فجاءة من بعيد فوق المكان والزمان واعدة بالحرية والكرامة والسلام، انها رحلة غامضة من تجارة اجساد واعراض ودماء ومخدرات وعجز عن عمل مثمر الى حيث يكون الانسان امنا مطمئنا شريفا سعيدا ، انها رحلة انسان من اجل تامين نفسه من اجل معرفة نفسه ، ومعرفة الاخرين من حوله(8).

ويرى بعض النقاد ان طريق صابر هو البحث عن الله ، ومنهم الطربيشي : " من الممكن لنا على الفور ان نتبين ما في هذا الاسم من رمزية فالله هو السيد ، وهو الرحمن الرحيم ، وهو اخيرا سيد بني الرحم ، أي البشر ... والحق ان رواية الطريق قابلة كلها لان تفسر على مستويين المستوى المباشر (الواقعي) ، والمستوى اللامباشر (الرمزي) ، وعلى المستوى الاول لا تعدو ان تكون قصة بحث عن اب ، ولكنها على المستوى الثاني قصة بحث عن الاب ، أي الله "(9).

ويدلل على ما ذهب اليه ، من حوار صابر مع بسيمة عمران ، هذا الحوار الذي يوضح الابعاد الرمزية لهذا الادب ، فعندما سال صابر امه: "وهل اضيع عمري في البحث على شيء قبل التاكد من وجوده " ؟ كان الجواب ولكنك لن تتاكد من وجوده الا بالبحث "(10) وعندما سالها: " وهل هو يستحق ياترى كل هذا التعب" كان الجواب: بلا ادنى شك يا ابني ، فستجد في كنفه الاحترام والكرامة ، وسيحررك من ذل الحاجة الى أي مخلوق ... فتظفر اخر الامر بالسلام "(11).

وصابر لا يبحث عن ذلك الاب الا لقاء المنفعة فهو الحل الايسر لا الاصعب ، .. وهو لا يبحث عنه بدافع من حاجة دينية عميقة لانه يعيش اصلا في عصر ما قبل الدين ، وانما لكي يكون عالة عليه ، ان علاقته بابيه اذن هي علاقة نفعية خالصة ، علاقة من يريد ان ياخذ دون ان يعطي شيئا ، وحتى دون ان يفعل شيئا كي يستحق ما يريد ان ياخذخ ، وفي هذا الحال لا يعود من حق الانسان ان ينتظر المعجزة من الله ، بل عليه ان ينظرها من نفسه ، وما معجزة الله الحقيقة في نظر نجيب محفوظ سوى انه اعطى

الانسان القدرة على ان يصنع المعجزات، " ومن هنا كان صابر سيد الرحيمي نموذجا سلبيا خالصا لعلاقة الانسان بالله ، فصابر ينتظر المعجزة من الله لا من نفسه ، ويتطلع الى ينال الكرامة والحرية والسلام من غير طريق ذاته واعماله.."(12)، ومن هنا ايضا كتب على صابر سيد الرحيمي الا يصل ابدا الى مبتغاه ، فهو لن يعثر لا على ابيه ولا على الله ، ولن يعرف من مصيره غير الجريمة العتمية اللامجدية ، وليس هذا بحكم قدر مقدر او حتمية ماساوية ، وانما بكل بساطة لان صابر اساء اختيار (الطريق) الى الله(13).

تقدم رواية (الطريق) حالة اجتماعية متفشية في مصر ، حالة التدهور والتساقط الخلقي ، ثم حالة الشخص العاطل عن العمل ، المعتمد على ما ياتيه من مال سواء اكان من حلال ام من حرام ، وعند اضمحلال ذلك الطريق يبحث ذلك الشخص كما نجد عند صابر ، يبحث عن طريق ليجدد ما تصور عليه من حياة العبث واللهو ، والارتياد على بنات الليل ، ولا نرى في ذلك رمزا في البحث عن شي اسمى واكبر وهو البحث عن الله ، ففي ذلك تحميل للنص اكثر مما يتحمل وتاويل الشخصيات والعبارات بفرضيات بعيدة جدا لا يرضاها النص .

ويمكن الرد على من ذهب بان (سيد سيد الرحيمي) هو رمز لـــ (الله) والبحث عن الرحيمي هو البحث عن الله ، بالقول : كيف يبحث (صابر سيد الرحيمي) عن الله وهو في مجتمع مصري ، متشعب معرفيا بـــ (الله) ، واين ذهبت المظاهر الدينية في الاسكندرية او في اللقاهرة ، الم يدركها صابر، او الم يصادفها ؟! فلو كانت الرواية في مكان اخر وفي مجتمع اخر كالمجتمع البوذي او الهندوسي لقلنا ان صابر يبحث له عن (رب) عن اله يعطيه ما يطمح اليه ، هذا من ناحية.

ومن ناحية اخرى ان نجيب محفوظ لم يقصد في روايته البحث عن الله ، بل اتى بقصة واقعية لفرد عربي في مجتمع مصري ، وتلك الواقعية قد اعتاد عليها الشعب المصري نظرا لتفشيها ، ولما كان ذلك لم يجد القارى شيئا جديدا في هذه الرواية، لذلك حاول النقاد تاويلها خشية السقوط ، لذلك البست هذه الرواية لباسا جديدا وظهرت الى القارىء بثوبها الرمزي.

وقد يكون نجيب محفوظ يبحث عن اله ، ان كانت روايته مسخا لرواية غربية ، وان كان يبحث عن الله فعلا كما قال النقاد ، لقلنا بان هذا

البحث عقيم لا يستقيم في مجتمع عربي ، ويكون بحث (حي بن يقظان) عن الله افضل منه.

وحتى لا نبتعد كثيرا ناخذ نصوصا من (الطريق) لتبين لنا ان (سيد سيد الرحيمي) هو اب وليس اله ، تقول بسيمة على الرحيمي : " لم يكن في ذلك الوقت الا طالبا بالجامعة ومع ذلك كانت الدنيا تهتز لدى محضره ... ، هربت بعد معا عدة اعوام وانا حبلى ، هربت مع رجل من اعماق الطين ... ، ستكون معك شهادة الزواج وتكون معك ايضا صورة الزفاف وسوف ترى بعينك انك صورة منه ... ، من قال انه اليوم في القاهرة ، ولم لا يكون في الاسكندرية ، او في اسيوط او دمنهور ، الحق انه لم يطلعني على حاله من احواله ، اين هو اليوم ، ماذا يعمل ، اهو اعزب ام متزوج ؟ الله وحده يعلم .."(14) وغير ذلك من النصوص ، التي اضفت سمة الانسانية على الشخصية لا سمة الالهية ، وعندما قالت (كريمة) لــ (صابر) تحت جنح الظلام : " لندع الله ان يهديك الى ابيك فهو حل اسر من غيره"(15). وفي نصوص اخرى وصفت لنا (سيد سيد الرحيمي) بوصفه ابا لا ربا ومنها حديث الطنطاوي المحاسي عند زيارته لصابر في السجن : " في حياة رجل كالرحيمي ، تعثر فيها النساء بعدد الايام، ولا يمكن ان نعرف من الهاجر ومن المهجور(16) وفي نص اخر " كان يتزوج ما كان يرافق: وكان يمارس الحب بشتى انواعه، الجنس والعذري ولا ؟؟ ناضجة او مراهقة ارملة او متزوجة ... كان وما يزال مليونيرا ، لا عمل الا الحب ، وكلما وقع في مازق هاجر من مدينة الى مدينة مواصلا ممارسته لهواياته ... وراح ينتقل من بلد الى اخر ... معتمدا على ملايينه ، جاريا وراء النساء من كل شكل ولون ..."(17) وغيرها من النصوص.

وقد استفهم د. طبري حافظ على من يقدم قراءة جديدة لاعمال نجيب محفوظ الاجتماعية، ويصفها بانها اعمال مكررة لكشوف وتجارب نجيب محفوظ ، وذلك بقوله:(من يقرا الان رواياته التي اثارت جدلا واسعا في الستينات من (اللص والكلاب) وحتى (المرايا) ، التي كتبت عنها في حينها العشرات الدراسات ، ولا اريد ان اقول من الذي يدرس مثل هذه الاعمال خارج اطار دلالاتها التاريخية ، ناهيك عن ان نجد من يقدم قراءة جديدة لها، تكشف عن قدرتها على التعامل مع واقعنا الذيٍ تغير بصورة جذرية ، بعد عقد واحد من كتابتها ... ثم يستفهم مستطرداً ، اليست عرضية مثل هذه النصوص الادبية هي السر في اصرار نجيب محفوظ مثلا على مواصلة تكرار

كشوفه وتجاربه ، على الرغم من تعثر الكثير من اعماله الاخيرة ؟ اليست هي ايضا وراء اعادة كتابته للكثير من اعماله السابقة بصياغات جديدة ، ليقينه المضمر ان تغير الواقع يقتضي اجراء بعض التغييرات على التركيبة القصصية القديمة ، لراب صدوع علاقتها بالواقع الجديد ؟ ثم يعقد الكاتب موازنة كنائية حول كناية نجيب محفوظ هنا وكناية يجيى حقي الذي تميل معظم اعماله القصصية الى المحور الاستعاري ، فيحيى حقي – كما قال الكاتب– لم يجد نفسه مضطرا كنجيب محفوظ ، لتكرار كشوفه وتجاربه ، ولان هذه الكشوف والتجارب لا تزال قادرة – كما يرى – على الفعالية خارج اطار اللحظة الزمنية التي صدرت عنها(18)

فصابر بطل رواية الطريق ، فرد يسعى الى البحث عما فقده سابقا ولم يشعر به، وهو لذلك يحمل تجربة انسانية لكل من يعيش ماساته ، ولكن هذا لا يعني انه – ومن شابهه – بالضرورة يبحثون لهم عن رب عن اله ، وقد صرح نجيب محفوظ في حوار له، حول هذه المرحلة فقال: " الابطال ينبعون من البيئة ، من الحقيقة ، ولكنهم يحملون طابع تجربة وحضارة وموقف انساني ولذلك فلا تناقض بين ان تكون الشخصية واقعية وان تكون في ذات الموقف ، ذات دلالة ما "(19).

ولم يجزم محفوظ نفسه على ان الجنس – كما اعتقد بعض النقاد – لم يجزم على انه ذو بعد فلسفي وذلك بقوله " كان الجنس في الطريق ايضا على ما اظن له بعد فلسفي او بالاحرى مسحة فلسفية "(20)

ان محفوظا لم يقصد بالمسحة الفلسفية او البعد الفلسفي البحث عن الله ، بل قصد توضيح الطريق الذي يقصده الانسان التائه الذي لا يجد لنفسه مذكرا مشرفا في الكيان الاجتماعي ، ولا يجد لنفسه عملا يرفعه بين مجتمعه واهله، موضحا تعدد الطرق التي يسلكها الانسان حسب ميوله واتجاهاته وهواه، وحسبما يعتقد به ويراه مناسبا، فان كان باحثا عن الحق والخير والعمل النافع سلك الطريق الذي يوصل الى تلك المبادى وكان طريق (الهام) يرمز الى ذلك(21)، وان كان يريد اللهو والعبث وتصارع الرغبات وتحت وسادة الليل فهناك ايضا الطريق الموصل الى تلك السقطات وكان طريق (كريمة) طريق العبث والغمور والجريمة والسجن ، يرمز الى ذلك(22).

ويمكننا الحديث عن البناء السردي في رواية الطريق من خلال محاور ثلاثة : (بناء الحدث السردي ، بناء الفضاء السردي ، بناء الشخصية) .

<u>المحور الاول : بناء الحدث السردي</u>

اذا تتبعنا الدلالة المعجمية لكلمة (سرد) لوجدناها بمعنى التشابك والنسيج، فالسرد هو " تداخل الحلق بعضها في بعض"(23) أي تشابكها على نحو لا سبيل الى فكه. وفي الدلالة الاصطلاحية نجد السرد " قص حدث او احداث او خبر او اخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة ام من ابتكار الخيـــال "(24).

وقد " تكشف دلالة السرد المعجمية والاصطلاحية كونه الاداة الاساسية الفاعلة في عملية بناء النص ، فهو اداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي"(25).

وللسرد نمطان هما : (السرد الموضوعي ، والسرد الذاتي) .

1.<u>السرد الموضوعي:</u>

وهو اعتماد الرواية على " صوت الروائي الذي ينتخب الاحداث ويعلنها ويفسرها (سطر ناقص) ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوناته ويختزن معلومات كثيرة عن تاريخه ، ويوقف زمن الاحداث او يوصله"(26)، ويسمى الرواي هنا بـــ (الراوي العليم) ، الذي يتصف ويملك حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخوص القصصية وله قدرة على الرؤية وحجب ما يراه مناسبا "(27)

وفي (الطريق) نجد الراوي يقدم احداثا واصفا مكانها وافعالها مختزنا معلومات كثيرة عن تاريخ صابر في قوله: " ليبق الامر سرا واذا خاب مسعاه فليستعن بمعارفه وليبدا بالاسكندرية فهذا طبيعي جدا ، وان يكن من المستبعد ان يقيم بها شخص كابيه ولا تدري به امه ..."(28) فالراوي قدم لنا الاحداث التي ارتضاها لبطله ، فهو يقدم لنا ما الذي يجب عمله من البطل ، ومن ذلك ايضا " اثقل الوجوم عينيها الصافيتين ، كيف كانت تكون حالها لو اعترف لها بسيرة امه وماضيه على حقيقتهما "(29).

2.<u>السرد الذاتي:</u>

تتنوع فيه الابنية وتتعدد الرؤى ويتيح للشخصية ان تواجه القارى مباشرة فتتحدث اليه وتحاوره دون وصاية او توجيه من الشخصيات الاخرى، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة دون ان تنتظر من يحجب عن القارى بعض افكارها ومواقعها(30).

ويقوم هذا السرد على تقديم الاحداث ، وهو قسمان سرد ذاتي خارجي وآخر داخلي(31)، ويمكننا تلمس السرد الذاتي الخارجي في قول صابر " واذا مضيت في الكذب عليك فسوف اجن ، ولم تضعف انت امام الحقيقة بالرغم من انك قتلت حتى اوشكت ات تقتل .."(32) فالسرد الذاتي الخارجي هو محطة استنطاق حركة الجسد والوجه والعينين لدى هذه الشخصيات بغية الوصول الى عالمها الباطني والى افكارها وعواطفها وهناك ايضا السرد الذاتي الداخلي القريب من تيار الوعي وهذا السرد يخص رؤية الراوي لشخصيته ، ويكون السرد فيها بضمير المتكلم وقد تسمى هذه الرؤية بالرواية المجاورة او المصاحبة(33) ، ونجد ذلك في حديث صابر لنفسه " كريمة لن سمح لقوة في الارض بان تجعل مني ابله ، ستجدينني قريبا فوق راسك ضربة قاضية ، افعلي ما تشائين .. فان حبل المشنقة في يدي ، ولا تتوهمي ان حياتي اغلى من كبريائي.."(34).

الرؤى السردية

لاشك " ان ترتيب سرد الاحداث في الرواية واولوية ذكرها ، هو جزء اساسي من تشكيل الرواية تشكيلا فنيا ، وهو يعتمد اساسا على مهارة الكاتب واتقانه لحرفته "(35).

وعليه فالسرد يتطلب جانبين (الراوي والشخصية) ، فجوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى احاطته بالوقائع والحقائق التي تتكون منها العالم المتخيل ، ومن هنا جاء اهتمام النقاد في تحديد العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية وقد وضعت ثلاثة اقسام لتحديد العلاقة بين الراوي والشخصيات وهي(36):

اولاً: (الرؤية من الوراء) وفيها الراوي يعلم اكثر من الشخصية.

ثانياً: (الرؤية مع) وفيها الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية.

ثالثاً: (الرؤية من الخارج) وفيها الراوي يعلم اقل مما تعلمه الشخصية.

تتمثل الرؤية الاولى في القص التقليدي الكلاسيكي ، وتقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شي .. المحيط علما بالظاهر والباطن الذي يقدم مادته دون اشارة الى مصدر معلوماته . وفي تقدم الرؤية ايضا يضع الراوي نفسه داخل الشخصية، يرى تصرفاتها وليتامل حياتها النفسية بصورة موضوعية مباشرة(37).

ونجد تلك الرؤية في حديث الراوي عن صابر وهو يفكر في تنفيذ جريمته " سوف يفتح الباب صباحا فيجد صاحبه جثة .. كيف دخل القاتل ؟ كيف يذهب عقب الجريمة ... الفعل مشتق المهم التنفيذ لا تخمين اراء المحققين ، ضربات قلبك تشوش عليك بافكارك ، ورغم الدراسة السابقة يجد في كل لحظة جديد ... هل ينام قبل ان تنفجر اعصابك ؟ "(38) فترى الراوي هنا يعرف كل شي اكثر من شخصيته ، فهو يستبق الاحداث ويعرضها ، ونجد ذلك ايضا في قول الراوي " ولفت سمعه وقع اقدام في مدخل الفندق فراى عم محمد الساوي واقفا يستقبل كريمة ، انتفض باطنه وجلست المراة .. اجاءت لتتسلم ادارة الفندق ... حضورها رد اليك روجك الهاربة .. وف تبلغك رسالة بطريقة ما وليست الرحمة ببعيدة "(39).

وفي الرؤية الثانية تقدم الاحداث والشخصيات والمكان والزمان من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات ، ويتبنى الراوي فيها منظور الشخصية ويرى معها ، يلاحظ ما تلاحظه فنرى العالم التخيلي من خلالها معكوسا على شاشة وعيها ، ولهذا المنظور سماته فهو يتنافى مع وصف الشخصية الخارجي ، كما يتنافى مع وصف المكان مستقلا عن الشاهد او مع التحليل النفسي التقديري المنفصل على ادراك الشخصية(40). ويمكننا تلمس ذلك في قول الراوي: " هل غسل الارض عند موضع سقوط القفاز ؟ اللعين دخل المام ، ولما دخلت الحمام عقب خروجه منه رايت اثرا يشبه الدم عند البالوعة ، ولم يدخل حجرته .."(41) فالراوي قدم منظور حول رؤية صابر لعلي وهو المنظور نفسه الذي كان يراه صابر ، فالرؤية جاءت هنا (مع) رؤية الرواية مع رؤية البطل ومن ذلك ايضا: " لولا يقينه من ان عين من عيون الامن تراقبه بطريقة ما لا ندفع من فوره الى الزيتون ، لابد اذن من التريث حتى يجد حيلة جهنمية .."(42). فالراوي يفكر مع البطل في المكوث والتريث وترقب الخطوة بعد اخرى.

وفي الرؤية الثالثة لا يقدم الراوي فيها سوى ما يستطيع ان يخبره بحواسه أي ما يمكنه ان يرى ويسمع فلا سبيل الى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات ، فتقدم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية ، من ذلك " ووجد صابر نفسه امامها رشيقة نحيلة لفت انتباهه في وجهها محبوب جمع بين سمرة البشرة وزرقة العينين .. والوجه غاية في الاناقة والبداعة انبعثت اليه من شعور بالجذب والطمانينة "(43) .

قدّم الراوي هنا ما يراه من وصف خارجي ، كان له دور في تصوير الحالة النفسية لصابر حين رؤيته لــ(الهام) وهي في تلك الصفات. ومن ذلك ايضا " ووجد صاحب المكتبة في الخمسين من عمره ، وذا سحنة لا تمت بسبب الى صورة ابيه "(44).

وسائل السرد

تنوعت وسائل السرد واكتسبت اهمية خاصة ، ويتشكل المكون السردي في الاصل من ثلاث اجزاء هي (الراوي / والمروي / والمروي له) تلك البنى الثلاث او المقاطع السردية الثلاث تتناول الاحداث وتقدم الزمان والمكان وتتناول الوصف.

وبما ان النص الروائي ذو بناء وصفي وحواري لذلك سنتحدث عن الوصف والحوار بوصفهما مكونين مهمين في عملية البناء السردي .

1.الوصف: يمكن تحديد الوصف بانه " نظام او نسق من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات ، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتاسيس رؤيته الفنية "(45).

ويمكننا تحديد العلاقة بين السرد والوصف بالقول " ان السرد والوصف عمليتان متماثلتان انهما يظهران بوساطة مقطع من الكلمات (التتابع الزمني للخطاب) لكن موضوعهما يختلف ، فالسرد يعيد التتابع الزمني للحوادث، بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان "(46).

ويستخدم الوصف عادة لابداع ايقاع السرد ، فهو اما يثير استرخاءً وانجذابا من النفس الى الموصوف ، او يثير توترا وتنافرا منه ، وفي بعض الاحيان يكون مثابة افتتاحية للنص الروائي(47).

ويمكننا تلمس الوصف في قول الراوي في وصف كريمة " الرجل طاعن في السن اما المراة .. رباه انها فتاة في عز الشباب تشد عينيه بقوة ليست بلا سبب ، انها توقظ مشاعر نائمة وتنبه ذكريات مدفونة في الضباب "(48). وايضا في قوله " العزاء الحقيقي تجود به ظلمة النصف الثاني من الليل ، عندما نعزف الانفاس المقددة الحانا من الغابات ، عندما يسود النسيان المطلق الارض والافلاك "(49).

2.الحوار: وسيلة من وسائل السرد، وتكمن اهميته بكونه محورا تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق ، ويمكن ان يكون هدفا فنيا كبيرا ، بكونه معيارا نفسيا دقيقا ، يستطيع ان يضيق نفسيات الشخصيات الفنية بذكاء وحذق(50).

والحوار قسمان مباشر وغير مباشر ، ويمكننا تلمس الحوار المباشر في جوانب كثيرة من الرواية من ذلك حوار الضابط مع صابر " استيقظت كالعادة فارتديت ملابسي ونزلت الى الاستراحة ثم تناولت الفطور وذهبت ليس كالعادة تماما ، استيقظت مبكرا . لا استيقظ عادة في وقت محدد وقد استيقظت مبكرا اكثر من مرة ... "(51).

اما الحوار غير المباشر المعبر عنه بالمونولوج فيتمثل في قول صابر " كريمة .. لن اسمح لقوة في الارض بان تجعل مني ابله ، ستجدينني قريبا فوق راسك ضربة قاضية افعلي ما تشائين خوني او تزوجي فان حبل المشنقة في يدي، لا تتوهمي ان حياتي اغلى من كبريائي "(52).

ويمكننا ملاحظة المناجاة في حديث صابر ومناجاته لنفسه ــ وهذا يدخل ضمن الحوار غير المباشر ــ " هاهو عم خليل ابو العاشرة مساءً ، انت لا تعلم ولكنني اعلم ، فلا تشغل بالك متاعب الدقيقة التالية ، تقبل نصيحة اخ يائس ، ولعلي الان اشارك الله في بعض علمه بالغيب مذ قبلت ان اكون قاتلا"(53).

والصيغة الثالثة (تيار الوعي) والذي يدل على التدفق الذهني غير المرتبط باي اعتبار فني .. وينقل الجو الذهني بالذات اذا لم يكتب كفكرة متداعية انسيابية(54).

ويتمثل تيار الوعي في حديث صابر لنفسه وهو في السجن " في سجن الموت تتحرر من علاقات الحياة كلها فلا تهمك الفضائح. انت متحرر من الكبرياء والخجل كما كنت وانت في الرحم. صابر يقبض عليه متلبسا يقتل عشيقته. صابر له قصة . بسيمة عمران امبراطورة الليل بالاسكندرية. صابر مثال فريد للجمال والرجولة. الحب الاعمى الذي رفعه الى المشنقة..."(55).

اما الصيغتان الاخريتان (الارتجاع والتخيل) فسياتي الحديث عن الارتجاع او (الاسترجاع) في الفصل الثاني عند الحديث عن حركة الزمن ، واما التخيل او ما يسمى بـــ (احلام اليقظة) فهو القدرة المسؤولة عن استحضار الصور المرئية مفردة او مجتمعة في الذهن ، وهي قدرة متوافرة

على ملكة الخيال وامكانية الابتكار ، اما فيما يتعلق بوظيفته فهي قائمة على تاثيرات الصور المتتابعة والقادرة على صلة حديثة مع الذات من خلال موقف معين ، وللمخيلة امكانية تاسيس الاجواء النفسية وابتكارها(56).

ويمكننا ملاحظة (احلام اليقظة) في قول الراوي: " ولما نزل صباحا من حجرته راى ظهر الساوي وهو منحن فوق مكتبه فخيل اليه لحظة انه يرى عم خليل ابو النجا ودهمته الحقيقة الغريبة وكانها تدهمه اول مرة وهي انه ازهق روحا.. "(57)، وكذلك تخيل صابر وهو في استراحة الفندق " مرة اوشك ان يقتل في الكنار الليلي. في (طريقه) اعترضه ضابط بحري وقال له: اترك علبة فنار والا ... واشتبكا في صراع مخيف تلقى منه ضربات وتخيل له ضربات وحشية. ولم يكف حتى حين استلقى غريمه بلا حراك ، لم تعد مجرد خطة للتغلب على الخصم ولكن اندفاعا جنونيا للقضاء عليه لولا ان رمى النادل بنفسه عليه صائحا : هل تحب المشنقة "(58).

بناء الحدث

يكن تحديد الحدث بانه " مجموعة وقائع منتظمة او متناثرة في الزمان ، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين ، وازاء هذا نجد ان الزمان حقيقة مطلقة تكتسب صفتها المحسوسة من خلال مرور تلك الوقائع ، ولهذا فكل من الحدث والزمان لا يكتسب خصوصية الا من خلال تداخله مع الاخر "(59).

ويعتمد بناء الحدث على الوحدة الفنية التي تعني دائما وحدة الواقف والقيم ، والشخصيات الفنية بل وجميع التفاصيل التي تستطيع ان تكون الحدث الفني(60)، ولكي يؤدي الحدث دوره في البناء العام لابد ان " تتبناه شخصية من الشخصيات في القصة وعلى هذا يظل الفعل بعيدا كونه حدثا فنيا الا اذا تفاعل مع الشخصية ومن ثم يصبح مقوما من مقوماتها الفنية ومن هنا ارتبط حدث القصة ارتباطا وثيقا بالشخصية "(61)، كما انه اذا معل الحدث وحده الشخصية لوحدها ، فانه لا يتعدى ان يكون خبرا مجردا(62).

وقد حدد الحدث ايضا بكونه " تضارب القوى المتعارضة او المتلاقية الموجودة في اثر معين فكل لحظة في الحدث تؤلف موقفا للنزاع تتلاحق فيه الشخصيات ، تتخالف او تتجابه"(63)، وانما كان القصد من البناء للحدث في الرواية هو الترتيب الذي يكون عليه الحدث ، أي صورة تواليه في الزمان ، وهناك اربعة ابنية للاحداث هي(64) :

1.البناء المتتابع (هو تتابع الوقائع في الزمان).

2.البناء المتداخل (هو تداخل الوقائع في الزمان).

3.البناء المتوازي (هو توازي الوقائع في الزمان).

4.البناء المكرر (هو تكرار الوقائع في الزمان).

ان نوع البناء في رواية الطريق ، هو من النوع الثاني (البناء المتداخل) وذلك لاننا عندما نقرا (الطريق) نجد الاحداث متداخلة بعضها مع بعض فمثلا : يذكر الراوي حدث تحقيق الضابط مع صابر ، ثم ينتقل تصويره حالة صابر وكيف انه مراقب ثم تخيله للعم ابو النجا ثم تناول الفطور ثم حدث مناجاته وتودده لكريمة ثم بعد ذلك وفي نفس الوقت مكالمة من الهام تطلب فيها من صابر ان يقابلها ويتحدث معها ... وهكذا(65). ويمكن ان يكون البناء متتابعا لان الاحداث ابتدات بنقطة معينة (موت بسيمة) وانتهت بنقطة محددة (دخول السجن) ، وكانت الاحداث مرتبة ترتيبا زمنيا ، وان حصل في بعض الاحيان ارتدادا الى الوراء في رد بعض النصوص.

وللبناء السردي بداية علمية ، تعطي للقارى بعض المعلومات التي ستوضح له عملية سير الاحداث وعملية سير القص ، ولها " عدة وظائف من ادخال القارى في عالم مجهول ، عالم الرواية التخيلي بكل ابعاده ، باعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والاحداث التي تستنتج فيما بعد "(66)، ولها عنصران الماضي والمكان(67).

وفي رواية الطريق كانت البداية البنائية للاحداث من نهايتها ، اذ بدا نجيب محفوظ (الطريق) بوفاة (بسيمة عمران) أي من ناحية حدث لبداية اخرى، وحملت تلك البداية عناصر الماضي ووصف المكان: " اغرورقت عيناه رغم ضبطه لمشاعره وكراهيته ان يبكي امام هؤلاء الرجال .. ويصر مانع نظر الى الجثمان وهو يحمل من النعش الى فوهة القبر ، بدا في كفنه نحيلا كان لا زن له ... "(68).

ومن البدهي ان يكون للحدث بداية ووسط ، وقد يكون فاقدا للنهاية ، وقد ينتهي نهايات غير حاسمة ، ونجد ان نهاية (الطريق) كانت نهاية مفتوحة اذ ختمها صابر بقوله " فليكن ما يكون "(69).

ان التوافق بين البداية والنهاية دليل على التماسك الموجود في بناء القصة ووسيلة ممتازة يستخدمها الروائي للتعبير عن افكاره بل وعن رؤيته للعالم(70).

والبداية والنهاية في رواية الطريق لم تات طبيعية تقليدية اذ بدات من حيث انتهت الاحداث، وانتهت من حيث بدات الاحداث ، أي بدا الطريق يتضح وتتحدد عوالمه ، فالنهاية تركت مفتوحة ، ليحدد القارى لنفسه ماذا يختار.

<u>المحور الثاني : بناء الفضاء السردي .</u>

نقصد بالفضاء دلالة الزمان والمكان ، والزمن في دلالته هو " مجموع اوجه النمو الفكري والاجتماعي في حقبة معينة من التاريخ من شانها ان تحدد اتجاه النمو الفكري والاجتماعي "(71).

وللزمن قيمة تعبيرية جمالية في النص القصصي ، ذلك لانه يمثل عنصرا من العناصر الاساسية التي يقوم عليها فن القص ، فاذا كان الادب يعد فنا زمنيا – اذا صنفنا الفنون الى زمانية ومكانية – فان القص هو الاكثر الانواع الادبية التصاقا بالزمن ، وهناك ازمنة خارج النص واخرى داخل النص ، اما الاولى فهي زمن الكتابة / زمن القراءة ، واما الثانية فهي الفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية / مدة الرواية / ترتيب الاحداث ، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الاحداث ، تزامن الاحداث ، تتابع الفصول ، ...الخ. وتكمن اهمية الزمن في نوعه الثاني (الزمن الداخلي) او ما يسمى بـــ (الزمن التخيلي) لاهتمامه بمشكلة ديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية ، اذ ان الجانب الاكثر صعوبة هو كيفية تجسيد الاحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن(72).

لقد اولى الروائيون اهتمامهم بالحاضر نتيجة لاهتمامهم بحياة الشخصية الروائية النفسية ، وعناصر الزمن الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) التي تسمى بـــ (تتابع الوحدات الزمنية) هي جزء اساس من تشكيل الرواية ، وتعتمد اساسا على مهارة الكاتب واتقانه لحرفته ، فضلا عن ان الاحداث في النص الروائي يتذبذب في مسيرته تذبذبا منتظما او غير منتظم بين الحاضر والماضي وتتمثل هذه الذبذبة في تركيب الجمل والفقرات ، وفي تركيب الفصول والاجزاء من النص الروائي(73).

ولهذا فان للتسلسل الزمني وعناصره اهمية في ترتيب الاحداث وتناسقها ، ويؤكد بعض الباحثين ان العمل الادبي او نقده لا يستقيم الا باتباع نظام زمني بدقة متناهية(74).

ومن الجدير بالذكر ان هناك زمنين يمثلان بعدي البناء السردي ، الاول الزمن النفسي (الداخلي) والثاني الزمن الطبيعي (الخارجي) ، اما الاول فيمثل

الخيوط الدقيقة التي تنسج طبيعة النص ، والثاني يمثل الخطوط العريضة التي تبنى عليها الرواية(75).

اما فيما يتعلق بحركة الزمن فيكون مجرى الحركة الزمنية في النص من خلال بعض التقنيات التي تنتج داخل النص ، ومنها (الاسترجاع: العودة الى الوراء) والاستباق (الذهاب الى الامام).

والاستباق هو التنبؤ باحداث لم تقع ، او تعجيل الاحداث والعلم بما يحدث بعد احداث ماضية جرت وفق التسلسل والترتيب الزمني لها ، ويأتي الاستباق من نظرة الراوي او الشخصية التنبئية للاحداث وفهمها، والعلم بما ستؤول اليه ، ولهذه التقنية اهمية في معرفة فكر الشخصية ونظرتها للاداث ، ويمكن التمثيل بالاستباق في قول الراوي " ولات انفه رائحة القرنفل .. وثمل بشعور تفاؤل عجيب فقال انه على نحو ذاك سيعثر على ابيه "(76). وكذلك " عندما تجيء المعجزة ستقول له انا صابر ، صابر سيد سيد الرحيمي هاك هادة الميلاد وهاك شهادة الزواج .. عند ذاك سيفتح لك راعيه وتنجاب عنك الوساوس الى الابد"(77).

اما الاسترجاع فهو العملية النفسية التي تقوم بها ذاكرة الشخصية القصصية ليتم من خلالها استدعاء احداث الماضي ، وهو ثلاثة انواع : (خارجي: يعود ما قبل بداية الرواية / داخلي: يعود الى ماض لاحق لبداية الرواية / مزجي: يجمع بين النوعين) ، ويمثل الاسترجاع الخارجي جزءا مهما في النص السردي يلجا اليه الروائي لملأ فراغات زمنية تساعد في فهم مسار الاحداث(78)، من ذلك قول الراوي واصفا بسيمة " في مثل هذه الساعة او قبل ذلك بقليل جاء المنطور بامه فغادرته معتمدة على ذراعه وسارت في خطوات متثاقلة متخاذلة من الاعياء والضعف ، وقد وهنت وهزلت وكبرت ثلاثين عاما فوق عمرها الحقيقي الذي لم يجاوز الخمسين "(79) ، وكذلك في قول بسيمة " اني اتحدث عن رجل كنت امراة له منذ ثلاثين عاما ثم لم اعد ادري عنه شيئا "(80).

واما الاسترجاع الداخلي ، فيستلزم تتابع النص ، اذ يترك القاص الشخصية الاولى ويعود الى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية ، وبه يعالج القاص الاحداث المتزامنة، ولربط حداثة بسلسلة من الحوادث السابقة والمماثلة لها(81) ، من ذلك قول صابر " وذهبت في صحبة امراة شرسة والهواء يلعب بضفيرتها فاين كان عم خليل "(82). ومن ذلك ايضا " وتبدد

التفؤل الوهمي الي اجتحه منذ راى زوجة عم خليل ونذكر سلسلة الابحاث التي قام بها في الاسكندرية من الشهر العقاري ومشايخ الحارات واولياء الله ولكنه يحتاج لاعادة ذلك الى مرشد ولا احد له في القاهرة "(83).

واخيرا الاسترجاع المزجي ، الذي يخلط بين الاسترجاعين السابقين (الخارجي والداخلي) ، ومن ذلك " هاهو الان يتفحص بعناية دهشة صورة الزفاف ، الصورة التي جمعت بين والديه منذ ثلاثين عاما "(84) ، فالزواج ليس من احداث الرواية فهو استرجاع خارجي ، وفي الوقت نفسه ها الاسترجاع داخلي لان الحديث هو حديث صابر اثناء رجوعه الى الوراء وهو يرى جثة امه امامه.

ومن ذلك ايضا " ولو كان الظرف غير الظرف لدعاها الى الرقص واحتواها بين راعيه ، وقال لها بكل جراة كيف يرضى بالعيش تحت هذا القبو من ترطب جدها بهواء البحر "(85)، فالرقص حدث خارج عن احداث الرواية ، وفي الوقت نفه هو استرجاع داخلي لان صابر يعيد الاحداث داخل الرواية.

وهناك علاقة بين مساحة النص المحكي وسرعة احداث القصة تسمى بـ(الاستغراق الزمني)، وتلك العلاقة تحددها لحظات زمنية ذات دلالة خاصة ، يعالجها الكاتب من حيث ايقاعها الزمني وهذه اللحظات اربع (الخلاصة (التلخيص) / المشهد / الوقف (الثغرة) / الحذف (الاضمار)(86).

1.الخلاصة:

(الموجز / التلخيص) وفيها تكون مساحة النص اصغر من زمن الحدث ، والتلخيص " هو المرور الريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف انها جديرة باهتمام القارى "(87)، وهو نوعان الايجاز القريب الذي يختصر فترة زمنية قصيرة والايجاز البعيد الذي يختصر فترة زمنية طويلة(88). من ذلك قول علي في الرواية " هي بنت عطفة القرشي اشتراها العجوز هناك من المراة ، الشرسة وصنع منها امراة حسناء طاغية "(89).

2.المشهد:

وفيه يتم الوقوف على تفاصيل الاحداث التي تقع في فترات زمنية محددة كثيفة حتى يشاهد القارى القصة وكانها مسرح عليه الشخصيات تتحرك(90)، ومن ذلك مشهد دخول عساكر البوليس الى الفندق والتحقيق مع نزلائه " راى في المدخل عساكر ومخبرين وفي مكان عم خليل جلس المحقق والى يمينه على كرسي كريمة المعتاد رجل اخر وكان شاغل كرسي عم خليل

عاكفا على اوراق بين يديه .. وبعد تردد قصير شرع في السير الى الامام ولكن الجالس ماكان كريمة اوقفه باشارة من يده قائل ... انتظر من فضلك في الاستراجة ، ذهب الى الركن الايمن حيث جلس بعض النزلاء فجلس معهم وهو يسال ماذا حدث..."(91).

3.الوقف:

او التوقف هو ايقاف مسار الاحداث لغرض دلالي في زيادة الاثارة من ذلك قول الراوي " هي في السواد اشد اثارة وما احوجك الى العزاء الساخن "(92) فالمقام الحكائي في وصف دول كريمة وامها الى الفندق امام الشرطة ، فتوقفت تلك الاداث بهدف تقديم هذا المشهد الذي تامله صابر في مقام لا يسمح بذلك التامل.

4.الحذف:

(الاضمار) هو " المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية"(93). وهناك ما يسمى بـــ (الادراك الحذفي) الذي ذكره ياكوبسون والذي يتمثل بملىء السامع بوساطتها (على كافة المستويات) ما قد حذفه بصفته المتكلم .. فهو يملا الفجوات التي خلقها الحذف بصورة خلاقة(94)، أي ادراك ما قد حذفه او اضمره الراوي ادراكه من قبل القارى وهذا ما يسمى بـــ (الادراك الحذفي).

ونجد الحذف كثيرا في (الطريق) ، من ذلك " غادر الفراش في السادسة صباحا ترى هل ذاقت النوم عيناه ؟ "(95) لم يرد لنا الراوي تلك الاحداث التي وقعت قبيل مغادرته لفراشه ، وما امر ذلك الحلم الذي جعله يغادر مبكرا ، ثم هل كان حلما ام حقيقة وقعت فعلا ؟ كل تلك الاحداث اضمرت وعوضت عنها بتلك الاشارة السابقة.

وبعد الحديث عن تقنية الاستغراق الزمني ينهض الحديث عن انساق الزمن وهي : (نسق زمني صاعد / ونسق زمني نازل / ونسق مني متقطع).

في النسق الاول " تتابع الاحداث كما تتابع الجمل على الورق بشكل خطوط "(96). من ذلك قول صابر قبل نفيذه لعملية قتل العم ابو النجا " وتناول غداءه في قبالة الحرية بكلوت بك وشرب كاسين وقال له البقال الجو ردي .. فقال وهو يغادر المحل : انا مجرم من سلالة المجرمين .. "(97)، ومن ذلك ايضا " وما يسيل من عين الشحاذ دم ام دمع ؟ حتى المطاردة الان لا تهم ، ولكن اين معنى بك التيار "(98) من لمطاردة لم تتم بعد ، لانه في

تلك اللحظة تخلص من لعملية وقتل ولم يدر احد بما فعله ، ولم يعثر أي احد على الجثة بعد.

وفي النسق الزمني الهابط يعرض لنا الراوي زمن الكتابة ، نهاية من الحكاية ثم يبدا بالنزول تدريجيا حتى يوصلنا الى الاصل(99). ويتمثل ذلك في قول بسيمة " آه يا راسي ليتك ابقيت عليه ، كان في يدك مال كثير ولكنني انا التي عودتك على الحياة الحلوة، اردت ان تعيش مثل الاكابر ، واردت ان اترك لك ثروة لا يغرقها البحر ثم ..ثم ضاع كل شي في لحظة واحدة "(100).

وفي النسق الاخير " تتقطع الازمنة في سيرها الهابط من الحاضر الىالماضي او الصاعد من الحاضر الى المستقبل ، لتستقبل زمنا اخر يوسع مدة جريان الازمنة بقحام احداث جديدة تشكل احيانا فصصا صغيرة داخل القصة الكبيرة "(101). ومعنى ذلك ان هذا النسق يقوم على تكثير الزمن الخارجي ونشر رتابته ، أي الانتقال بين مختلف الازمنة ، وفي هذا الانتقال تتداخل الازنة التاريخية بالواقعية وبالنفسية وبالمتخيلة(102). ويتمثل ذلك في قول صابر " آه هذه الطفلة الكبيرة لعلها على استعداد للميل اليه ، وهي طاقة من عبير لطيف يدعو الى استباحة الاسرار ، ليست كالنار التي صهرته بالفندق ..."(103) ومن ذلك ايضا " وما دامت بسيمة قد دفنت فلا امل ... الا اذ جاء الاب .."(104).

والعنصر الثاني من عناصر الفضاء هو المكان ، الذي ينظر اليه بكونه المسرح الذي تجري عليه الاحداث وتتحرك فيه الشخوص(105)، والمكان دون سواه يثير احساسا ما بالمواطنة ، واحساسا اخر بالزمن وبالمحلية ، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يدث شي بدونه .. فكان واقعا ورمزا تاريخيا قديما واخر معاصرا..(106).

والمكان قوة فعالة مؤثرة في حياة الشخوص ، فقد يكون وصف الموضع مسهبا في تفصيله لكي يمنح القارى الاحساس بصدق الواقع او يصور وقعا هو في حقيقة امره مشارك في العمل القصصي .. ويهي المكان الجو المناسب او يعكس علاقات الفعل والحدث القصصي عكسا رمزيا(107)، وبوساطة المكان تكشف الشخصيات عن نفسها وتنجز.

ويبنى المكان على اساس متخيل ، اذ ان المكان في الرواية ليس انا قيقيا ، وهو بذلك لا يكتسب ملامحه واهميته ان لم يتماثل مع العالم الخارجي

للنص (العالم الحقيقي) وذلك لاستحالة بناء الحدث والشخصية في مكان لا ملامح له(108).

وللمكان دور مهم في تقديم الشخصيات ورسم الاحداث ، بل له انعكاس على اماكن اخرى لان " كل مكان هو قدوة لاماكن اخرى "(109).

وهناك من قسم المكان على مكان الاصل (وهو عادة مسقط الراس) ، ومكان الاختبار الترشيحي (وهو المكان العرضي الوقتي) ، ومكان الانجاز او الاختبار الرئيس(110).

وبعد ، " فان للمكان في روايات نجيب محفوظ بعدا فنيا ملحوظا ، وكذلك معنى فنيا كبيرا .. ان تعاطي المكان شي هام في الرواية ، كذلك فان حب المكان شي اساسي في العمل الفني ، ولقد كتب نجيب محفوظ رواياته عن الاماكن التي عرضها وخبرها ن وتعاطاها "(111) ، ومن الجدير بالذكر ان تحديد المكان ووصفه اصبح من المميزات التي تنفرد بها الرواية والوصف المكاني " عند نجيب محفوظ هيكلي ، اذ انه يكتفي بتسمية الاشياء دون تجزئتها الى مقوماتها وسماتها ، وتذكر الاشياء في اغلب الاحيان دون ان توصف او يكون الوصف عاما في غير تفصيل "(112)، وانطلاقا مما سبق يتبين لنا ان الوصف قسمان تفصيلي وتعبيري.

1.الوصف التفصيلي:

او (التصنيفي) ، وهو الوصف الذي يتناول المكان بحيثياته ولا يكتفي بتسميته ، مثيرا الى اجزائه ومقوماته وسماته ، من ذلك وصف الراوي لفندق القاهرة " لكنه امل ان يجد ارخص فندق في المدينة ، وهو مبنى قديم ترابي الجدران مكون من اربعة ادوار وعلية فوق السطح وذو باب مرتفع مقوس الراس كوجه باك ، يفتح على مدخل مستطيل ينتهي الى السلم ويتوسط مكتب جلس اليه رجل الى جانبه امراة"(113).

2.الوصف التعبيري:

يتسم المكان بانه لا يفصل في سرد وصفه للمكان ، وقد يكتفي احيانا بوصف المكان دون تجزئته وتصنيف ابعاده ، فيغدو الوصف فيه اسلوبيا تعبيرا اكثر من كونه وصفا مجردا ، من ذلك وصف الراوي لمدينة الاسكندرية " وتعلق بصره بالاسكندرية والقطار يرج الارض مبتعدا ، راها مدينة الاطياف مغروسة في حلم الخريف تحت مظلة هادئة من السحب ، وهواء بارد معبق

بمطلع نوفمبر يجوب شوارعها الانيقة شبه الخيالية نودعها خي وامه وذكريات ربع قرن من الزمان بزفرة طويلة ساخنة "(114).

لما كان المكان مرتبطا بالادراك الحسي ، والاطار الذي تسير وتقع فيه الاحداث(115)، كان له اهمية بنائية ، ولذلك جاء وصف المكان مكملا لاهميته واثراءً لدلالته ، ويتناول الوصف هنا نوعين من المكان : (المكان العام المفتوح /المكان الخاص المغلق).

1.المكان العام المفتوح:

وقد ورد المكان المفتوح كثيرا في تلافيف (الطريق) ، مستخدما في توضيح الدلالات والايحاءات التي تشع منه ، من ذلك " يتناول غداءه في بقالة الحرية بكلوت بك وشرب كاسين "(116) ، ومن ذلك ايضا " انا في الاصل من الاسكندرية وانزل في فندق القاهرة بشارع الفقية وامشي كثيرا في كلوت بك وميدان المحطة "(117).

2.المكان الخاص المغلق:

الوصف له يوحي بالانغلاق ، دون التكهن من الحركة ، وهذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل او التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الاخرين بل يضيق المكان الحابس فيصل الى مجرد غرفة ، ومن هذا النوع من الوصف للمكان نستشف رؤية الروائي لعالمه(118).

والمكان المغلق قد يكون له القدرة على اعطاء هوية للشخصية داخل العمل الفني القصصي تلك الهوية التي لا يصرح القاص بها يدعها ضمنا للمكان يحددها من خلال سمات وصفه(119).

ويتمثل المكان المغلق في جوانب كثيرة من (الطريق) ، من ذلك " او عندما دخل ادراة الاعلانات بجريدة ابو الهول تطلع اليه نفر من الموظفين في فضول ..."(120).

وللمكان نمطان : الاليف والمعادي ، فالمكان في الصورة الفنية كما يجب عن ذلك كتاب جاستون باشلار " هو المكان الاليف ، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة ، انه المكان الذي مارسنا فيه احلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا ، فالمكانية في الادب هي الصورة الفنية التي تذكرنا او تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ، ومكانية الادب العظيم تدرو حول هذا المحور "(121).

ويعمل المكان الاليف على " تركيز الوجود داخل حدود تمنـــح الحمايـــة "(122)، والذي يربط القاص بالمكان هو الازمة الحاصلة في ذاته ، والتي يعاني منها ويحاول توظيفها تجاه ذلك المكان، ويتشكل المكان عنده بحسب الانتماء العقائدي او الوضع النفسي الفردي ويعد المكان الذي يختاره الكاتب هو الصورة التي تعبر عن حالة التمزق الوجداني الحاصل بينهما(123).

ومن الاماكن الاليفة التي احبها بطل (الطريق) (فندق القاهرة / جريدة ابي الهول / الاسكندرية/مقهى الحرية كلوت بك / شارع النبي دانيال " وفي طريقه الى مسكنه بشارع النبي دانيال نفحه هواء منعش معبق بانفاس الخريف وبدت السماء غامضة في مولد المغيب ، مسكن النبي دانيال الذي شهد فترة بهيجة ناعمة من حياته.."(124).

والمكان المعادي هو المكان الذ لا تاتلف الشخصية معه لانه فقد شرطه التاريخي الذي هو جزء من تكوين الانسان ووسيلة محتوية على تاريخية الحدث ، فالعلاقة القائمة بينه وبين الشخصيات هي علاقة متغيرة طارئة عدائية جاءت نتيجة ظروف طارئة قاهرة(125)، وهو يزول بزوالها ، ويفقد بفقدانها ، ومن الامكنة المعادية في (الطريق) : (القبر/السجن) " ويبصر مائع النظر الى الجثمان وهو يحمل من النعش الى فوهة القبر "(126) ، " في السجن وحدك ، لا يزار من ليس له اهل "(127).

__المحور الثالث : بناء الشخصية__

الشخصية كما هي في المعاجم الاصطلاحية " تعني احد الافراد الخياليين او الواقعيين الذين تدور حولهم احداث القصة او المسرحية "(128).

ولقد كان تميز الشخصية في الاسلوب القصصي هو احساس القارى بضرورة تلك الشخصية وقيمتها اذ ينبغي ان تملك تلك الشخصية القدرة على التماسك والتناسق داخل النص ، وبذلك تعبر عن ذاتها(129).

ولا يمكن للحدث ان يؤدي دوره المعنوي الحركي التام من دون ان تتبناه شخصية من شخصيات القصة ، ويظل الفعل بعيدا عن كونه حدثا فنيا الا اذا تفاعل مع الشخصية(130).

ولا شك ان " التشخيص في العمل الادبي له اهمية كبيرة ، لان الاشخاص يشغلون جزاءا كبيرا من حياتنا ، اذا نحن قدرنا الوان التفاعل التي تتم بيننا وبينهم والتي تثير كثيرا من المشاعر عن طريق التفاعل والتعاطف

معها "(131)، وتستخدم الشخصيات احيانا سمتي الانتقاء والتركيز واللتان تمنحان الحوار القصصي سمة " مختلفة " تماما متميزة عن الكلام الحقيقي(132).

وتتجلى قدرة الروائي على تمثيل شخصياته واقامة العلاقات المقنعة بينها ، اذ تكون منسجمة مع التكوين النفسي الذي منحه القاص للشخصيات(133)، ولاجل هذا وغيره يميل النقاد والمحدثين الى عد الشخصية " اهم عنصر من عناصر الفن القصصي "(134).

وللشخصية في العمل القصصي دور ووظيفة تقوم بها وهي غالبا ما توضح فهمنا للعمل القصصي وفحوى القصة(135)، وبناءً على ذلك فقد تمايز نوعان من الشخصيات في العمل القصصي هما: (النامية والثابتة).

النامية هي تلك الشخصيات التي " تتكشف لنا تدريجيا خلال القصة وتسمى هذه الشخصيات بتسميات اخرى (المستديرة ، النامية ، المتطورة ،المعقدة)(136)، او ما تسمى بـــ (شخصية القصة الاولى : التي يكون موضع الاعجاب الذي يجسد بعض مثلنا)(137).

ولا نجد في رواية الطريق سوى شخصية (صابر) شخصيات نامية ، اذ ركزت الرواية بشكل كبير على اضاءة بطلها وتقديمه بصوره وبافكاره وبتفاعله وبتطوره مع الاحداث ، حيث اتسمت شخصية (صابر) بنوع من (التصرف التلاعبي) – ان صح التعبير – ومعنى ذلك ان صابر تحرك في تصرفاته تحركات عدة ، فهو في تصرفه مع كريمة يختلف عن تصرفه مع الهام ن وهو في كلامه مع العم ابو النجا غير كلامه مع محمد الطنطاوي ...وهكذا.

وقد كان لشخصية صابر اهمية كبيرة في تفاعل الاحداث وتطورها ، فضلا عن تازمها ، فكانت مثابة المحور الذي تحركت حوله الاحداث وتسلسلت.

اما الثابتة فهي الشخصيات التي " تتبنى عادة حول فكرة واحدة او صفة لا تتغير طوال القصة وقد تسمى هذه الشخصيات بـــ (الجاهزة)(138)، وكثيرا ما تقوم هذه الشخصيات " بالقاء الضوء على الشخصيات الاخرى وتعيننا على منحهما من خلال تفاعلها واحتكاكها بها "(139).

وفي الطريق نجد شخصية (كريمة ، الهامن بسيمة، العم ابو النجا، علي سريقوس، محمد الطنطاوي، رجال الشرطة والمحققون) كلها شخصيات

مسطحة الغرض منها ربط الاحداث واضاءة الشخصية الرئيسة وكيفية التعامل معها ، اذ لعبت تلك الشخصيات ادوارا مهمة في تويح افكار (صابر) وقيمه ، وهذا يني انها حددت وعينت مواقف صابر لانها على الاغلب كانت تعرض صورة مغايرة له تماما "(140).

ابعاد الشخصية

شخصيات نجيب محفوظ في هذه المرحلة تتماثل في انها في ابعادها الوظيفية ليست الا مجموعة ردود افعال مما يجعلها بالتالي شخصيات متاثرة لا مؤثرة في نية الحدث الروائي ، وذلك ما جعلها تتماثل ايضا في اتخاذها دلالة (المفعول به) ، وشخصية (صابر) في (الطريق) شخصية وظيفية مهمتها البحث عن معنى العدل الغائب في الماضي والحاضر ، وتكون رمزا لضياع الانسان المعاصر معنويا وروحيا نتيجة افضاله عن الاصول والينابيع التي بدونها تستحيل الياة الانسانية الى سجن معنوي – ما في شخصية صابر – في الطريق(141).

والبناء التركيبي للشخصية من حيث ابعادها ثلاثة اصعدة هي : (البعد الفكري ، والبعد الاجتماعي ، والبعد النفسي).

ان التصوير الفكري للشخصية ذو اهمية في جانبها التكويني ، لان الملامح الفكرية تكشف لنا عن الشخصية وعن حالتها الذهنية ، وتبين لنا ردود افعالها واتجاه فكرها ، وتكمن اهمية هذا البعد في الرويات التي يطغى عليها الجانب الفلسفي الذهني ، والبعد يبرز بشكل ملاحظ في هذه المرحلة – وكما اسلفنا– لانها بنيت على اساس فلسفي فكري رمزي(142).

ويمكننا توضيح البعد الفكري في شخصيات رواية (الطريق) من جانبين الاول فيما يخص الشخصيات الرئيسة ، والثاني فيما يخص الشخصيات الثانوية.

اما الجانب الاول المتمثل في شخص (صابر) فالبعد الفري له يتمثل – كما قال د.بدري عثمان – يتمثل " في البحث عن حقيقة جوهرية ضائعة بدونها تبدو الحياة الانسانية بدون معنى وبدون هدف تصبح الحياة في ظل غياب هذه الحقيقة الجوهرية مصدرا للشقاء والضياع الانساني ، المفضي الى العدم او ما هو في حكم العدم "(143).

الى جانب ذلك ، فصابر حتى في دلالة اسمه يمثل معنى فكريا ، فصابر يمثل الانسان الصابر ولكن صبره صبرا اضطرارا فذلك قدر الانسان الذي يساق الى مصيره بين الاضطرار والاختيار(144).

ومن الجدير بالذكر ان نجيب محفوظ ، لم يترك الحرية الكاملة لشخيته بايضاح البعد الفكري لها " بل كان يتيح فرصة للراوي ليستدرج هذه الشصيات لكي تتحدث عن نفسها وتجربها ، ولكي تكشف الاسرار المحيطة بسلوكها وماضيها "(145).

ويعكس لنا صابر الجانب الفكري المشوش ، الذي لا يعرف لسلوك الطريق الصحيح لمفرده، حيث عمل صابر على البحث ولكنه سلك سبلا عقيمة في ذلك ، فبحث وانتظر وتعلق بمعجزة لقاء ابيه فلما تخلفت عنه تخلف هو كذل عن طريق الانسان والعمل والحياة "(146).

وتمثل البعد الفكري في الصراع الذي دارت رحاه في نفسية صابر ، وكان سببا في ابراز كينونته كانسان يحس ويتفاعل يناقض نفسه .. ويكون وسط قطبي للصراع الممثلين في كريمة والهام(147).

اما البعد الفكري لشخصيات الرواية الثانوية هنا يتمثل في شخصين اكسبا الرواية وبطلها الجو الفسفي والفكري العام ، وتلك الشخصيتان تتمثلان بقطبي الصراع ، القطب الاول علاقة الخير والحبة البريئة الصافية ، هذه العلاقة التي تدعو الى العمل والى سلوك الطريق الذي يؤدي الى البحث الصحيح ومن ثم الى المقصد والهدف ن وهذا وغيره يتمثل في شخصية (الهام) ، فقد مثلت الهام كنهج بحث طويل وشاق ن وهي المجسدة للقيم التي كان من المفروض – على صابر ان يملها فالصلة الجامعة بينهما هي سمات الطريق الواحد الذي يصل بينهما(148).

اما كريمة فقد كانت تمثل الاختيار الذي اختل التوازن القيم من خلاله فصورة كريمة تمثل بعدا رمزيا فكريا للبذرة التي خلفتها بسيمة في شخص صابر فطريق الجريمة والطريق البديل عن طريق الرحيمي الذي قدمته كريمة انما هو استمرار لذلك الط الاولي الذي جربته بسيمة عمران التي ارتكبت اول خطيئة ابعدتها عن الرحيمي فجاءت كريمة لتعيد هذا الطريق، فكريمة تمثل الجانب البدائي في نفس صابر .. الجانب الغريزي الحيواني .. تمثل الجانب الطبيعي الذي يشترك فيه الانسان مع سائر الكائنات الحية .. لذلك كان هذا

الطريق هو الايسر الاسهل عند صابر لانها امتداد للطريق الذي سارت عليه امه والذي عاش فيه(149).

اما البعد الفكري لشخصية (الشحاذ) الذي ظل ملازما لصابر طوال الرواية ولكن بنبرات وبمشاهد جزئية ، كان البعد الفكري له يتمثل في " الايمان الاعمى الذي لا يستطيع ان يهدي صابر الى الطريق لانه لا يدفعه الى العمل "(150)، فبعد ان انجذب لصوته بادى الامر انقلب ذلك الى صورة مقززة في ملتقاه به في ليلة الجريمة لان صابر من ذاته قد تكون في تلك اللحظة بريمة " فانطبعت صورتها على وجه ذلك الشاذ الذي كان يرمز لاعماق صابر فهو صورته في حقيقته ن ويمث مسيرة صابر نفسها ، فكلاهما ينبتان من ماض واحد ، فما ان صابر كان يعيش في كنف بسيمة عمران مع الجريمة والدعارة وفقد كل شي بعد ذلك ليبدا البحث ، كذلك الشحاذ فقد كان في شبابه فتوة واعرا ففقد كل شي من قوة ومال وبصر فتسول "(151).

ان البعد الفكري في شخصيات هذه المرحلة يتمثل في اسقاط الافكار والرؤى اليتافيزيقية على شخصيات واقعية حية لرسم خط الصدام بين الظاهري والحقيقي وفي ذلك الحدث تكتشف تلك الشخصيات " ان ما ذهبوا يلتمسونه بعيدا ، كان قريبا جدا وربما بين ايديهم "(152).

والمتناول لروايات نجيب حفوظ يجد ان تلك الروايات تبني هيكل شخصياتها بثلاثة اضلاع هي (البطل / الجنس / المراة) ، يمثل كل ضلع فيها بعدا اجتماعيا تتحدد دلالته من خلال الفعل الذي تمارسه ، ولذلك الفعل اهميته في كونه " الطاقة التي تبث في الشخصي قوتها ، وتجعلها ترقى الى مستوى يؤهلها لانجاز المهام الكلفة بها ، فضلا عن انه بوصفه ركن من اركان التشخيص ن بعد الاشف عن جوهر الشخصية ، ويشير الى علاقاتها بالشخصيات الاخرى طبيعة عملها ، ومدى نجاحها وفشلها في انجاز الاعمال الموكلة اليها ، والاحداث تتوالد بنفسها عندما تحيا الشخصيات حياتها الاجتماعية الحقيقية(153). وسيكون الحديث هنا بثلاثة محاور (البطل / المراة / الجنس).

ويمكن القول ان قضية الوعي الاجتماعي ، قضية لصيقة بالبطل ، لان تلك القضية لا تخرج عن كونها سلوكا انسانيا اجتماعيا تضفيه على البطل ، والطبيعة البشرية ذاتها دراسة للسلوك الانساني ، فدراسة تقنية الوعي

الاجتماعي تعد دراسة لجوهر الطبيعة البشرية ، وعمل الروائي نسيج ابطاله من خلال تفهم تلك الطبيعة(154).

ولو ابتعدنا قليلا عن البعد الرمزي الفكري في شخصيات الطريق ، لوجدناها شخصيات عادية نجدها في الحياة اليومية ومنها البطل الي مثل في (الطريق) انسانا عاديا وهو ما يطلق عليه عادة (البطل غير البطولي)(155).

فصابر في هذه الرواية يمثل تلك الشرعية الاجتماعية التي ركنت الى حانات اللهو والانس وارتمت في احضان بنات الليل ، تلك الشرعية التي تعد تلك الافعال هي الوظيفة الموجودة في الحياة ، بعيدا عن العمل والسعي لان يكونوا لبنة في لبنات الهيكل الاجتماعي العام ، فبدلا ان يكونوا وسائط في تعبير ذلك الهيكل ، اصبحوا ارضات تنخر هيكله من الداخل.

وقد حدد نجيب محفوظ البعد الاجتماعي في بطله (صابر) تحديدا دقيقا وكبيرا ، اذ حدد فيه تلك التي خفت تحت ذلك الوجه الوسيم ، وتلك الدعاية التي تقول بانه من الاعيان ومن الاغنياء البلد ، وتدريجيا يقوم البعد الاجتماعي بالتهام تلك الدعايات ليظهر البطل في صورته التي تسعى لاجتلاب المال من أي طريق كان ، وكانت النتيجة بارتكاب القتل والدخول في السجن.

وللمراة عند نجيب محفوظ رؤية خاصة ، اذ تظهر في رواياته ايجابية متفاعلة ، ويقف بها عند حدود طبقته (البرجوازية الصغيرة)(156).

ومن الملاحظ ايضا " ان نجيب محفوظ يعطي البغي اسماء مشوقة متفائلة مثل: (وردة–عطية) في (قصر الشوق) ، (كريمة) في (الطريق) ، (نور) في (اللص والكلاب) ، (زهرة) في (ميرامار) ، (وردة) في (الشحاذ) ، اذ يريد ان يدلل على حقيقة الانسان في الكائن الحي مهما قست الظروف من حواليه "(157).

وقد اكتسبت المراة في رواية الطريق دلالتين: الاولى المتمثلة للخير الساعية له ، طريق الخلاص والسلام والحرية والكرامة ، طريق العمل والسعي ، طريق احتفاظ الانسان بإنسانيته وكيانه البشري (الفكري + الشهواني) ، وهذا الطريق مثلته الهام خير تمثيل.

اما الدلالة الثانية فقد تمثلت في (كريمة) ، طريق اللهو والعبث ، طريق اللاشي ن طريق الغريزة الحيوانية ، طريق التجرد عن الكينونة البشرية واستبدالها بهيكلية بهيمية ، طريق يسعى الماشي فيه الى طرق

الغواية والفساد واجتلاب المال من أي طريق كان ، لاشباع حاجات الجسد وغيره.

وقد حاول نجيب محفوظ ان يقدم نموذجين امام القارى ، نموذجا صالحا للاقتداء في كليهما ، ويعتمد ذلك الاقتداء على طبيعة المقتدي ، والطريقان مطروحان امام القارى للاختيار ، وقد اختار (صابر) الطريق الثاني الاقرب والاسهل للمادة والعبث ، والاقرب كذلك الى السجن والموت.

اما فيما يتعلق بالجنس فان الخاصية التي تميز نجيب محفوظ " هو تقديمه الحدث النموذجي في صورة موحية "(158)، واستخدام الجنس عند نجيب محفوظ اكسب القارى " دلالتين الاولى التوازي المحكم بين التدهور الخلقي والفساد السياسي والقحط الاقتصادي ، فقد ابرز الخيط القوي الذي يصلهم جميعا ، والدلالة الثانية هي الموضوعية التي تسلط الاضواء على الشخوص والاحداث بنسب متساوية حسب الضرورة الفنية "(159).

وقد تمثل الجنس في (الطريق) بمثابة الضرورة بالنسبة لــ (صابر) لان كريمة كانت تمثل تلك الحياة التي عاشها صابر واعتاد عليها من اللهو والهر مع البغايا الى غير ذلك " فكانت كريمة بذرة خلفتها بسيمة عمران في شخصه ، وقد مثلت الجانب البدائي في نفس صابر، الجانب الغريزي الحيوانـــي "(160)، وحاجته اليها كانت كبيرة جدا اذ قال الراوي في ذلك "حاجتك اليها كالجوع الكافر ، وان قذف بك في اعماق الجحيم "(161).

ثم ان " العلاقة بين كريمة وامه بسيمة عمران واضحة ، فهما خط متصل متكامل داخليا بحيث ان احداهما يمكن ان تحل مكان الاخرى ، قال الراوي " ولكنها تخاطب ماضيه واعماقه بالف لسان "(162) فكريمة رمز لواقعه المفتقر الى تلك المعاني التي ينشدها"(163).

ويتضح من خلال قراءة (الطريق) ان الكاتب اراد " بشخصية (صابر) الرحيمي بطل الطريق الرئيس ، الى الانسان الباحث عن الحقيقة ، والى المشاكل والعثرات التي تقابل الانسان في بحثه عن الحقيقة وهي مشاكل نابعة من داخل الانسان اكثر مما هي نابعة من خارجه في معظم الاحيان "(164).

ويتبين ان (الطريق) " ترمي العبء الاكبر في بحث الانسان ن عن حقيقته وعن طريقه على جهد الانسان وشخصيته ومدى تحديه للنفس الامارة بالسوء عن طريق حياته"(165).

وفي جنبات الرواية كانت هناك مشاهد حوارية نفسية انتشرت هنا وهناك في احداث الرواية ن تلك المشاهد تمثلت باستخدام تقنية (المونولوج الداخلي) ، والتي بينت البعد النفسي لبطل (الطريق) ، واضحت المكنون في الوعي عنده ، فوعي البطل يتمثل في ميله للكسب الوفير واقتناء المال من دون تعب وعمل ، والمبيت في الملذات ، والسهر في دور اللهو ، تلك النفسية المذكورة وضحها لنا الحوار الداخلي ، ونستشهد على ذلك بقول صابر " المؤكد بلا ادنى شك ان هذه الفتاة على استعداد ، استعداد لشي ما ... ولا شك ان وراء هذه القشرة الناعمة الصامتة اللامبالية مدينة مسحورة "(166).

ولم يكن الحوار الداخلي وحده ممثلا للبعد النفسي ، بل كانت الطبيعة مصدرا اخر لتوظيف ذلك الاحساس ، اذ جاءت الطبيعة موالية لتلك الاحاسيس ومفعمة عنها في شكل اطار فني دال كقول الراوي " ونازعته نفسه الى العودة في اول قطار ولكنه اودع حقيبته الامانات ثم خرج الى الميدان والشمس تميل ميلة العصر ، ودار راسه مع السيارات ... وتقابل فوق اديمه متناقضات من اشعة حامية وهواء لطيف ... وقضى ساعة وهو يبحث عن فندق رخيص "(167)، كما ونجد امتدادا لتلك الصفات السلبية في وصف الروائي للفندق الذي اصبح مقرا لصابر فيما بعد: المبنى قديم ترابي الجدران مكون من اربعة ادور وعلية فوق السطح وذو باب مرتفع مقوس الراس كوجة باك يفتح على مدخل مستطيل...(168) ، فتلك الملامح او العناصر اكسبت اجواءً كئيبة وسلبية في محاولة للتعبير عن الاحاسيس الذاتية(169).

واخيرا ومن خلال تحليل البعد النفسي لصابر ، نجد انه بحث عن الاب لا لكونه ابا ، وانما لكونه جالب للمنفعة التي يقصدها صابر ، جالب للمال والمتعة ، جالب للحياة الناعمة التي كان يحياها مع امه.

<u>طرائق تقديم الشخصية</u>

هناك طرائق معينة يتم بها تقديم شخصيات الرواية وهي (التقديم بوساطة الشخصية نفسها وبوساطة غيرها ، وبوساطة راو خارجي ، وبوساطة نفسها وغيرها والراوي الخارجي).

<u>1.تقديم الشخصية بوساطة نفسها:</u>

هذه الطريقة تطرح تساؤلا او مشكلة وهي معرفة الذات وهل يستطيع الانسان معرفة نفسه وتقديمها للسفير ؟ وذلك لان الانسان في اطار ذاتيته لا يستطيع الخروج عنها ليصدر حكما على نفسه ، وقد يتخذ التعبير عن الذات

في الرواية اشكالا مختلفة من اليوميات الى المونولوج الباطني واليوميات الخاصة والتي تهدف باجمعها الى الاعراب عن الحياة الباطنية ، وتقدم الشخصية بذاتها(170).

وقد جاءت هذه الطريقة في حدود ضيقة ، اذ لم نجد فيها سوى نص او نصين، من ذلك " وساله صابر عن اسمه فاجاب : علي سريقوس "(171).

2.تقديم الشخصية بوساطة غيرها:

ان الشهادة التي يعطيها الغير عن الشخصية تزودنا بعنصر مكمل ويحل للحدود الضيقة تلازم الصورة الذاتية ولمصاعبها ، فالشاهد بوصفه متجها الى الخارج .. لا يزودنا بقدر كبير من المعلومات ، لكن الحوار قد يتيح تقديم الشخصية بصورة موحية(172). من ذلك " هل العجوز الجالس الى المكتب هو صاحب الفندق ؟ نعم . عم خليل ابو النجا"(173)، ومن ذلك ايضا تقديم صابر لكريمة واصفا عند دخولها الى الفندق(174).

3.تقديم الشخصية بوساطة راو خارجي:

تنبعث الشخصية الرئيسية وصورتها ، من خلال الحركات والكلام ، ويتم تقديم تلك الحركات الراوي ، الذي يقوم بتزويد القارى بتلك الحركات والاحداث ، وعلى الراوي ان يؤسس للشخصية في تقديمه ، لكي يتم التعبير ووضوح الدلالة العميقة للشخصية(175).

وتقديم الراوي للشخصية قد انتشر كثيرا في صفحات الرواية ، حتى تعاد هذه الطريقة هي الاغلب والاكثر في الرواية ، والنصوص في ذلك كثيرة، ولكننا سنقتصر على بعضها من ذلك تقديم الراوي لشخصية (احسان الطنطاوي)(176) وتقديمه لبسيمة عمران(177) وغير ذلك.

4.تقديم الشخصية بوساطة نفسها وغيرها وراو خارجي:

ينبعث تقديم الشخصيات في اغلب الرويات من السرد ومن خارجه ومن الشخصية نفسها او الشخصيات التي تعبر عنها وكذلك الراوي لهذه الشخصيات ، ولهذه الطريقة اهمية في احداث التماسك في عالم خيالي معين وفي جعل رواية الراوي مقنعة(178).

والنصوص في ذلك قليلة في رواية الطريق ، ولكننا نستشهد على ذلك في تقديم شخصية كريمة من قبل الراوي ومن قبل الخادم 0علي

سريقوس) ومن قبل صابر " من الفتاة التي كانت تجلس الى جانب عم خليل امس ؟ زوجته .. هي بنت عطفة القرشي ، اشتراها العجوز .."(179).

وفي هذا الميدان – وختاما لما ذكرنا – من طرق تقديم الشخصية ، نقول يجب ان " لا تفقد هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقي .. والا يفرض الى لف نفسه على شخصياته ، وقد يضع المؤلف اراءه او بعضها على لسان شخصياته ، الاساس الثاني وحدة الشخصية في عمقها وهذا هو التعبير الحديث لما سماه ارسطو من قبل التكافؤ المنطقي وليس معنى الوحدة سطحية الشخصية لتمثل فكرة تجريدة ، ولكنها الوحدة التي تسمع بانواع من الاختلاف تنسق مع طبية الشخصية في مجرى الحديث "(180).

طرائق تصوير الشخصية

هناك طريقتان للتشخيص (الاخبار والكشف او العرض) ، اما الاخبار فيمكن تحديدها بان القاص يسمي لقرائه خصال الشخصية التي يصورها في العمل القصصي، واما الكشف فهو ان القاص لا يعطي القارى قوالب جاهزة ومواصفات ثابتة وانما يضع القاص على القارى عبء استنتاج صفات تلك الشخصية من خلال اقوالها واستجاباتها وردود افعالها، ويمكن توضيح الفرق بين الطريقتين ــ كما بيّن الناقد عدنان خالد ــ بالقول ان القاص يتدخل في العمل القصصي في حالة الاخبار ليقدم للقارى وجهة نظره ويفرضها عليه فرضا .. ، في حين ان القاص في حالة الكشف يبعد نفسه عن عمله ويترك المجال لشخوصه لكي تكشف نفسها تدريجيا للقارى(181).

وهناك طرائق يلجا اليها القاص ليصور شخصياته ، وهي تندرج تحت الطريقة الاولى للتشخيص وهي (الاخبار) ، وهذه الطرائق كالاتي:

1.التشخيص بالاعتماد على المظاهر الخارجية:

وفي هذا التشخيص " يميل بعض القصصين الى الاعتماد على وصف المظاهر الخارجية للشخصية القصصية من شكل وملبس واتخاذ ذلك الوصف دليلا على نفسية الشخوص ، ولهذا السبب يتعين على القارى ان ياخذ على محمل الجد الوصف الخارجي للشخوص الذي يقدمه لنا القاص "(182). من ذلك وصف الراوي لكريمة والعم ابو النجا " اين من ها القطة المهزولة ذات الثوب الباهت الواحد واظافرها الجارحة "(183).

2.التشخيص بالاعتماد على افكار الشخوص:

في هذا التشخيص يلجا الى تبني شخص للتكلم عوض عنه وهكذا تكون الشخصية الروائية بمثابة الناطق بلسان الروائي او يتكلم احد الشخوص عن شخصية اخرى(184). من ذلك تشخيص العم ابو النجا " هو وجه من الصعب التنبؤ عن صورته الاصلية اذا اختفى اديمه تحت قناع من الاخاديد والتجاعيد ، وبروز انفه مقوسا حادا مجدورا ، واحتارت في عينيه الناصنبتين نظرة باهتة مموصة كانما لم تعد تعني برؤية العالم "(185).

3.التشخيص بالاعتماد على الوصف:

في هذا التشخيص يقوم الراوي " بقطع استمرار الحدث او السرد ليقدم للقارى حكما اخلاقية حول شخصية معينة او افعالها وفي ذلك يجعل الروائي خيال القارى مقيدا ويحرمه من متعة الاستنتاج والمشاركة الفكرية في نمو العمل الروائي ويقدم له بديلا من ذلك قوالب جاهزة مباشرة "(186) وتتضح هذه الطريقة في وصف الراوي لـــ (الهام) " ووجد صابر نفسه امامها رشيقة نحيلة لفت انتباهه في وجهها تناقض محبوب جمع بين سمرة البشرة وزرقة العينين ، وتكوين الراس والوجه غاية في الاناقة والبداعة "(187).

4.التشخيص بالاعتماد على الحوار:

يلجا الراوي احيانا " الى حوار عادي مسطح لينقل القارى النمط الفكري للشخوص وليعطيها فكرة عن سطحيتها وتفكيرها وتعاملها مع الاشياء او الافكار او القيم .. والقاص في محاولته لرسم شخوصه بطريقة مؤثرة يحاول ان يصور لنا الشخصية على انها كيان حي من حيث محاكاتها للناس ، ومعظم الناس يتخذون الحوار ستارا يخفون فيه شخصياتهم بدلا مـــن كشفهـــا "(188).

ومن ذلك حوار صابر مع بسيمة وتشخيص بسيمة " امك انتهت يا صابر فملها بين ذراعيه دون مشقة وهو يقول كلام فارغ ما زلت في عز الشباب ، واستلقت على فراشها قبل ان تنزع طعة من ملابسها ، ثم امالت وجهها نحو مراة الصوان وقالت وهي تنهج امك انتهت يا صابر من يصدق ان هذا الوجه هو وجه بسيمة عمران. اجل في استدارة وقهقهة ، وقهقهتها كانت تهتز لها المجالس ، لعنة الله على المرض "(189).

5.التشخيص بالاعتماد على تصوير الافعال:

تعد واحدة من الطرائق الناجحة في كشف الشخصية القصصية ، " فما تفعله الشخصية القصصية او تخفق في عمله او ما تختار ان تفعله دلالات واضحة على نفسيتها وتركيبها العقلي والعاطفي ، ويعني هذا ان الاحداث الخارجية والاستجابات الظاهرة يمكن استخدامها وقياسها ومساواتها بالواقع الداخلي لنفسية الشخصية القصصية "(190). وتعد هذه الطريقة الاكثر انتشارا من الطرق التي سبقتها والاستشهاد عليها كثير فتشخيص شخصية صابر جاء من خلال تصرفاته وافعاله ، وتشخيص الهام وكريمة جاء من تصرفاتهما وحركاتهما مع صابر .

وفي الختام يمكن القول ان الغرض من هذه الرواية ، توضيح طريق الانسان في السعي نحو الحقيقة تلك الحقيقة التي جسدتها دلالات كثرة كان منها (صابر الرحيمي) الذي سلك الاتجاه السلبي في البحث عنها، تلك الحقيقة التي تفسر للانسان طريقه ، وتاخذه لتضعه لبنة لبنيان الكيان الاجتماعي وقد اتت الشخصيات الاخرى مكملة وموضحة لسلوك هذا الاتجاه.

ان بطل رواية الطريق (صابر الرحيمي) لا يبحث – في الحقيقة – عن الله كما قال بعض النقاد ، انما مثل لك البطل ن النموذج الواقعي لكثير ممن هم في ظروفه وطبيعته ، تلك النماذج التي وراء ماديات الاشياء سامية رفيعة، وما تلك الا تصوير عن حالة متفشية في تلك البيئة.

ان العناصر المذكورة في البناء السردي هي عناصر بنائية متكاملة ذات نسيج متوحد، لا يمكن فصلها ، لانها بالتحامها تمثل كينونة العمل الروائي ، فدراسة الشخصية لوحدها ، والزمان والمكان لوحدهما ، والسرد لوحده ... يفكك البناء الفني ويجعل كل عنصر قائما بذاته ، وذلك لا يخدم الدراسة التي تسعى الى ابراز الجانب الابداعي في النص ، فكل تلك العناصر ، تمثل الهيكل البنائي المتكامل للنص الروائي.

لقد حاول الراوي فرض احكامه على القارى ، محاولا تكييف الاحداث ، وذلك متات من خلال طغيان السرد الموضوعي وبروز (الراوي العليم) بشكل ملاحظ ، مما لم يتح للشخصية – الى حد ما – الحديث عما تريده ، ويبنى على ذلك ان الرؤية التي غلبت في هذه الرواية هي (الرؤية من الخلف) ففيها الراوي يعلم اكثر من الشخصية.

وكان بناء الرواية بناء متداخلا ، تتداخل فيه الاحداث ، وقد يكون متتابعا، لان الاحداث قد بدات بنقطة معينة وانتهت باخرى محددة.

وقد حاول الراوي توظيف عنصري الزمان والمكان لتجسيد الاحداث وتصويرها معتمدا في ذلك على بعض التقنيات التي اهلته في التوظيف. ورأينا من خلال التطبيق ان هناك بعض النصوص ينطبق عليها اكثر من تقنية فالنص قد يكون فيه استرجاع وقد يكون فيه مشهد تتوالى فيه الاحداث ولكن بشكل استذكاري ماضي ، والاستباق قد يكون في النص معه حذف واضمار لاحداث كثيرة رويت في اشارات محددة.

اما بالنسبة للمكان فقد حدد عن طريق بعض القرائن الاستدلالية او النفسية التي تعرض للشخوص ، فالمكان المتعارف عليه بانه مغلق قد يكون مفتوحا بالنسبة لاحساس الشخصية له ، وبالعكس قد يكون المكان المفتوح مغلقا بالنسبة لاحساس الشخصية له ، وينطبق ذلك على المكان الاليف والمعادي ، فالفندق مثلا قد يكون اليفا لبعض الشخوص يجدون فيه راحتهم ومتعتهم ، والبعض الاخر يجده مكانا معاديا لا يجد فيه مكانا للراحة والامان ، ويتم تحديد لك كله عن طريق بعض القرائن السباقية التي تعلب دورا كبيرا في تفهم نفسية الشخصية وتطرقها الى ذلك المكان.

وجّه الراوي اهتمامه بصورة كلية الى البطل (صابر الرحيمي) وعمد الى بيان ابعاده كالبعد الفكري والاجتماعي والنفسي وادركنا من خلال نصوص الرواية ان نجيب محفوظ صور لنا نموذجا واقعيا من نماذج المجتمع مجدا فيه دلالتين: الاولى دلالة الخير والمحبة البريئة وهي دلالة تدعو الى العمل والى سلوك الطريق المؤدي الى البحث الصحيح وقد تمثل ذلك في طريق الهام. والدلالة الثانية دلالة المتعة والذة والعلاقات غير المشروعة وهي دلالة الطريق الخاطى السلبي ، ذلك الطريق الذي يدعو للعبث والسعي نحو اشباع المتطلبات الجسدية وتكون نتيجتها البحث العقيم والخاطى المؤدي الى التساقط والفشل ن ويتمثل هذه الطريق بشخصية (كريمة).

وقد لاحظنا ان الاسماء المختارة لشخوص الرواية ذات دلالات رمزية اشارية ، فـــ (صابر) الذي من المفروض ان يتحلى بالصبر في البحث لم يكن كذلك فاسمه قد اكسب دلالة سلبية حيث هوى في منتصف الطريق ، وكذلك (بسيمة) التي منحت البسمة والامان والمال لصابر ولكن سرعان ماانطفات تلك البسمة و (الهام) الحلم والتمني الذي اراده صابر لكن لم يظفر به و (كريمة) في منحها واعطائها ما سعى صابر لاجاه وهو المتعة والمبيت تحت شوائب الليل .. .

سردية القناع :
بنية الذاكرة ومستويات الدلالة

يعد القناع تقنية حديثة في الشعر ، لجا اليها الشعراء ليصوروا معاناتهم وآلامهم ، إذ وجدوا فيه ملجا ياوي ارائهم ومشاكلهم فضلا عن تداعياتهم.

وقد حاول الشعراء توظيف تلك التقنية باللجوء اولا الى التاريخ ، ليستمدوا منه بعضا من عطائه المتمثل بتلك الشخصيات التي قدمت لها ولمجتمعها ما يدفع عجلة التقدم وما يودهر حركة العلم ، فضلا عن انها مثلت في معظم الاحيان نماذج للحد من الظلم والوقوف بوجه اهله ، فتقمص الشعراء شخصيات عدة محاولين التحدث من خلالها ، وتقديم الهموم بلسانها، مجسدين ما يحملونه من مختلف المشاعر في صور تلك الشخصيات وازمنتها.

القناع لغة:

القناع والمقنعة ما تتقنع به المراة من ثوب تغطي راسها ومحاسنها، والقى عن وجهه قناع الحياء على المثل ، وقنعه الشيب خماره اذا علاه الشيب ، وربما سموا الشي قناعا لكونه موضع القناع من الراس ... وقناع القلب غشاؤه(1). ويمكننا ملاحظة دلالتين من هذا النص وهما :

الدلالة الاولى: مادية حسية .

الدلالة الثانية: معنوية مجازية .

اما الاولى فهي غطاء الراس ، وبذا يكون القناع للراس لا للوجه ، واما الثانية فحملت على المجاز من اسناد القناع للحياء ، وكأن الحياء قناع يلبسه الانسان ، وكذلك تسمية الشيب قناعا ، لانه يعلو الراس ويغطيه ، وكما اسند القناع للانسان على وجه الحقيقة ، وللحياء على وجه المجاز ، اسند كذلك للاعضاء ومنها القلب فقناع القلب غشاؤه.

يتضح ان القناع غطاء للراس وليس للوجه ، الا اذا كان مدلول كلمة الراس ينسحب على ما يحتويه ، غير ان حديث عمر ﷺ يحتمل امكانية تغطية الوجه ، ففي حديث انه راى جارية عليها قناع فضربها بالدرة وقال: اتتشبهين بالحرائر ؟ وقد كان يومئذ من لبسهن ، وجاء في الحديث: اتاه رجل

مقنع بالحديد ، أيٍ ممتطٍ السلاح ، وقيل: هو الخوذة ، لان الراس موضع القناع ، ورجل مقنّع ــ بالتشديد ــ اي عليه بيضة ومعفر(2).

يتبين مما ذكر ان القناع في الاغلب خاص بالنساء ولا يقال للرجل مقنعا الا اذا كان متدرعا بالحديد ، او واضعا على راسه خوذة الحرب.

القناع اصطلاحا:

يدل مصطلح القناع (Mask) على شخصية المتكلم او الراوي في العمل الادبي ، ويكون في اغلب الاحيان هو المؤلف عندما يتكلم من خلال اثره الادبي بفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة ، ويظهر لك جليا في ضمير المتكلم مثلا في الرواية او في القصيدة .."(3).

وللقناع أثر في دلالة النص الشعري ، إذ يبطىء من التدفق الالي لانفعالات الشاعر ، ويبطىء من التقاء القارىء بصوت الشاعر لان الصوت والتدفق سيصلان الى القارىء من خلال وسيط اسمه (القناع) ، هذا الوسيط سيمنح الشاعر والقارىء معا مسحة من التامل والخيال يبعد كل منهما عن الاخر في اللقاء المباشر ، وعندئذ تحقق اسلوبية القناع اهم محورين في القصيدة الحديثة وتجربتها المعاصرة(4) .

ويمكن القول ان القناع هو الذات التي تنوب عن الشاعر ، وعرّف البياتي القناع بقوله " وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير "(5).

اذن فالقناع " طاقة تعبيرة غير محددة "(6)، وهو وسيلة للتعبير عن موجودك انت لا باعتبارك شاعرا له همومه الخاصة او موجودا ذاتيا مستقلا، ولكن بوصفك صوت الجماعة او الشاعر الذي توحد بقية الثورة والانسان النوع في هذا العصر ، فانت بذلك خرجت عن ذاتك فردا لتتوحد بالكون وبالتالي فالقناع لديك هو رؤيا كونية وموقف وجودي منزه عن اسقاطات الذات او طموحات الفرد الخاصة(7).

يوضح لنا البياتي كيفية تعامله مع القناع ، مبينا ماهيته : " مجمل قصائدي التي اعتمدت فيها القناع خلقت وجودا مستقلا .. فانا اومن بان على الشاعر ان يوحد بين تجربته الذاتية وتجربته الجماعية ، انني ارى ان الشاعر هو صوت الجماعة في كل عصر .. ونجاح الشاعر خلوده يقوم في قدرته على التوحيد بين تجربته الذاتية وتجربة الجموع "(8).

وقد وصف القناع باوصاف عدة ، فوصف بانه " شخصية تاريخية "(9) وبانه اسم يتحد من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته(10)، ووصف بانه حالة من التماهي او التلبس بشخصية اخرى يختفي فيها شخصية الشاعر وتنطق خلال النص بدلا منه(11)، ولكن هذا لا يعني ان الانفصال الشكلي الخارجي هو الاندماج الكلي التحتاني عندما يصبح " الممثل هو الممثل نفسه ، ويكون التطابق كاملا بين الوجه والقناع "(12).

غير ان هناك من يرى ان القناع ، وسيلة للتخلص من التاريخ الحقيقي لانه يمثل مصدرا للمضايقة(13)، والحقيقة ان التخلص من التاريخ الحقيقي هذا على جود افتراض تاريخ حقيقي وغير حقيقي ، وقد اتاحت فكرة القناع "للشاعر المعاصر ان يغوص في التاريخ ، ويستلهم الاحداث الايجابية فيه ، وينتقي من خلال مواقف الافراد الفاعلين والمؤثرين في الماضي ما يلائم مواقفه المعاصرة"(14).

وبعد هذا العرض لمجموعة من التعريفات لمصطلح (القناع) التي مثلت وجهات نظر اصحابها ، يمكننا مناقشة تلك الاراء ، وتحديد الدقيق منها والقريب الى معطيات القناع .

واما تحديد خلدون الشمعة بان الشاعر " لا يقوم بتصوير شخصية تاريخية يمنحها الحياة وانما يمارس عملا من اعمال التلبس فهو يتصرف كما يتصرف الشخص المتلبس"(15)، فهو لا ينطبق الا على القناع التام الذي يحصل فيه اتحاد كامل بين الشاعر وقناعه ، ونرى بان التحديد الذي اكتسب الدقة في بيان ماهية القناع ، تحديد فاضل ثامر بقوله " يرحل في البحث عن الرموز وشخصيات التاريخ "(16) ، إذ لم يقيد القناع بشخصيات التاريخ بل فتح المجال للشاعر للبحث عما يناسب تجربته للتعبير عنها ، وهو بذلك اتاح للشاعر البحث عن رموزه المناسبة التي ستحمل لسانه لتنطق به.

وكذلك ما اورده محسن اطميش بان الشاعر " يلجا الى شخصية اخرى يتقمصها او يتحد بها او يخلقها خلقا جديدا وسيحملها اراءه ومواقفه "(17) فليست كل شخصية صالحة للتقنع بها ، لذلك كان البحث عن الشخصية ايا كانت عملية تتطلب من الشاعر دقة ووعيا في الانتقاء والاختيار.

جذور القناع

القناع في اصوله اسلوب مسرحي ، إذ استخدم في المسرح ، " فهو غطاء مشكل مرسوم يثبت على وجه اللاعب ليخفي ملامحه الاساسية في

سبيل اعطاء الاحساس بملامح او هيئة اخرى للانسان او حيوان او طير... الخ ، وكما يحدد القناع الملامح الاساسية للشخصية المؤداة فهو يحدد ايضا الطبقة الاجتماعية والمزاج ولكن في وضع ثابت "(18).

واطلق على القناع المستخدم في المسرح (Persona) ، وكان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه اثناء تمثيله للمسرحية ، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية ثم اطلق على أي فرد في المجتمع(19).

ويمكننا القول بان القناع في اصله هو الشي الذي يلبسه الممثل لخلق شخصية جديدة ، وقد دخل عن طريق الاساطير والطقوس الدينية .. وقد ظهر في الطقوس البدائية في العصور الماضية ، فكان الممثل يرتدي القناع ليمثل دوره في تلك الطقوس ، اذ كان يعتقد بلبسه لقناع انه قد سيطر على الطبيعة، ومن الجدير بالذكر بان القناع انحسرت دلالته في المسرح بعد ظهور المكياج(20).

هذا فيما يخص الجذور الاولى للمصطلح ، ونذكر الان جذور القناع في الادب العربي ، يقول الزبيدي في ذلك : " اما على مستوى الشعر العربي فقد عرف الشاعر القديم شيئا من هذا الاستخدام وان كان بطريقة اكثر سهولة ، اذ استنطق سيفه ورمحه وفرسه وحيواناته ، معبرا من خلال هذا الاستنطاق عن خواطره وخلجاته التي اراد ان يعبر عنها على غير لسانه "(21).

والكلام السابق فيه نظر، اذ هل يمكننا عدّ الاستنطاق بداية من بدايات القناع او ممهدا له ، فان كان كذلك لقلنا بان الشعر العربي فضلا عن نثره ، قد عرف القناع ووظفه في نصوصه ، فامرؤ القيس تحدث عن لسان الثور ، وابن المقتع تحدث عن لسان ابن اوى في (كليلة ودمنة) وسهل بن هارون في (نملة وعفراء) ...الخ !! .

ثم يقول " ان القناع كان معروفا في الشعر العربي قبل مرحلة الرواد وباشكال قليلة"(22) لكنه لم يات بشواهد على ما ذهب اليه. نحن نميل الى ما ذهب اليه ، مع القول ان الشعر العربي لم يكن قاصرا عن التحدث بلسان غيره، بلسان الحيوان مثلا او الطبيعة او الذئب كما عند (الشنفري) او بلسان السيف اوالرمح ... وما الى ذلك ، ولكن السؤال هنا : هل كان الشاعر العربي يعي استخدامه للقناع ، وهل كان من المفروض عليه ان يسميه قناعا بدلا من الاستنطاق او التلبس او غير ذلك ؟

فبوادر القناع موجودة في الشعر العربي قديما ، ولكنها لم تكتسب دلالة المصطلح الحديث (القناع) ، لان الشاعر والناقد العربي قديما سمى الاشياء والظواهر بتسميات اقرب الى بيئته ونفسيته وطبيعته ونظرته الى الموجودات انذاك.

ويمكننا القول ايضا ان النقاد القدامى تناولوا تلك الظواهر في الشعر العربي بمصطلحات عدة منها: (استنطاق الحيوان / انحرافه على لسان الحيوان / التلبس / التشخيص / ..) .

ويمكننا الاستطراد قليلا بقياس هذه المسالة على (القصة العربية) إذ عرف العرب القصة ، ووردت في القران الكريم اكثر من مرة باشكال عديدة فضلا عن وجود سورة كاملة باسم (سورة القَصَص) ، وعند تحليلنا لتلك القصص نراها مكتملة الجوانب والتقنيات المرتبطة بالقصة ، ولكن لم تطلق التسميات لتلك التقنيات او عناصر القصة من حدث وسرد وشخصيات وبناء وما الى ذلك ، ولنا في فن (المقامة) مثال آخر على ما ذهبنا إليه .

ويؤكد عبد الوهاب البياتي في حوار معه ، " انني لم اكتشف القناع او اخترعه ذلك لان كثيرا من الشعراء في الشعر العربي القديم او الحديث استخدم القناع ولكن لاسباب ذاتية غير موضوعية ، فانا مثلا لا اعتمد او اتوخذ بغير الشخصيات الثورية في التاريخ التي قد تمثل العاشق او المتمرد الثوري "(23).

ولم يستطيع الشاعر العربي ان يتلخص في صورة من تصوره الاسطوري فلجا الى تشخيص الاشياء التي تشكل قيمة كبيرة في بنيته الفعلية، ومن تلك الاشياء تشخيص الحيوان في القصيدة الجاهلية(24).

وقبل ان نغادر الجذور لابد من مناقشة الخمرة عند ابي نؤاس ، والثور عند امرىء القيس ، فقد تحدث بعض الباحثين ان الحمرة عند ابي نؤاس ما هي الا قناع تقنع به ، وعد البعض سينية امرى القيس من الاهاصات الاولى لوجود القناع في الشعر العربي القديم.

اما الخمرة فلم تكن قناعا تقنع به ابو نؤاس ، بل اقتربت من الرمز ، وذلك لانها كانت تمثل الوجه الاخر له ، فهي تاكيد لذاته وشخصه ، ومنهم من راى انها ليست الا تعويضا عن الحرمان الذي اصابه فجعلها " رمزا جديدا يعبر عن بعض معاني الطفل القديم ، وكان الشاعر القديم يلم بالطفل كما يلم ابو نؤاس بالخمر من اجل ان يرى بعض المشاعر"(25).

وعلى هذا فالخمرة رمز له خصوصية تفرد بها ابو نؤاس ، وهو ليس قناعا ، لكونه ليس مغزى للقصيدة ، فضلا على انه لم تكتمل فيه جزيئات التجربة التي مر بها الشاعر، ولم يتخلص الشاعر هنا من كيانه بشكل كلي حتى توازي اناه (انا) المتقنع به ، فالخمرة عند ابي نؤاس لا تعكس لنا أبا نؤاس ، فضلا عن انها لا تنوب عن الشاعر في القصيدة صوتا وفعلا.

ونحن نميل الى هذا اذا وصفنا التجريد قناعا جزئيا لا كليا تاما ، وذلك لانه احتوى على جانب من تقنيات القناع وهو تبادل الضمائر ، ولم يحتوِ على بقيتها من البنية الدرامية ، والتلبيس التام بين الشاعر وشخصيته لتكون معبرا لكل ما يريد ان يوصله الشاعر لتصوير ازماته وانتكاساته .. وغيرها.

سمات القناع

ساجعل حديثي هنا عن سمات القناع وفق ثلاثة محاور: (شروط القناع، اسبابه ووظيفته ، بنيته)

اولا : شروط القناع :

لتحديد شروط القناع ، لابد من ذكر بعض النصوص التي تناولته ، لنستشف منها الشروط التي تحدد بدقة تقنية القناع ، ويكون ذلك مدخلا للتمييز بين اسلوب القناع وغيره من الاساليب في اشكالية المصطلح.

قال الزبيدي متحدثا عن اسلوب القناع " وحين يحقق الرمز الشعري مستوىً صادقا من التوحد ويصبح رمزا لقصيدة الاول يتلبسن موقفها وقضيتها المعاصرة التي ارادها الشاعر لها ، ويرتفع حينذاك رمز القصيدة الى مستوى القناع الشعري "(26).

في حين اوضح باحث اخر ان " القناع هو اداة التلبس "(27)، وقال البياتي في تحديده هو " وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير "(28).

وحتى ينجح الشاعر في قناعه عليه ان يتخير الشخصية التي تناسبه لانها سمة دالة على نجاح القناع واتفاقه مع صاحبه ، فيجب ان تكون تلك الشخصية ذات سمات دالة، وان يجد الشاعر فيها ما يجعلها مهيئة لتحمل المضمون الذي يريده "(29)، كما ويشترط في تلك الشخصية " الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها الشخصية التاريخية الاسطورية فبعض

الشخصيات التاريخية او الاسطورية لا تصلح موضوعا معاصرا على الاطلاق وذلك لانعدام السمة الدالة فيها "(30).

ومن تلك الخطوط العامة ، يمكننا تلمس شروط القناع ، ويمكننا اجمالها بما ياتي:

1. ان تكون الشخصية فاعلة أي ان الشخصية التي يتخذها الاديب يجب ان تشبهه ، أي ان يكون هناك اوجه شبه حتى يحصل الانسجام.

2. ان لا يطغى صوت الشاعر على صوت القناع ، فنلحظ دائما اتحادا واندماجا ، حتى تصبح الشخصية شيئا واحدا ، بمعنى ان حديث المبدع متفق مع القناع.

3. ان تكون قضايا النص الادبي منسجمة مع شخصية القناع أي منطقية متلائمة.

4. من الافضل ان تكون شخصية القناع ماضية من التراث ، لان للتراث خصوصيته المتميزة ، وكذلك لكونه معينا لا ينبض.

5. وجود السمة الدالة ، فبعض الشخصيات التاريخية لا تصلح موضوعاتها للحاضر ، وذلك لانعدام السمة الدالة فيها.

6. ان يتحد الاديب مع قناعه موضوعا ولغة.

7. ومن شروط القناع الاساسية هي : سمة الموضوعية ، لانه خروج عن الذاتية الغنائية الى نطاق الموضوعية مع ان بعض الاقنعة يغلب عليها سمة الذاتية التي لا تنسجم وطبيعة القناع .

8. ان يكلم الشاعر من خلال قناعه بضمير التكلم، أي انه يدع قناعه هو الذي يتكلم بضمير المتكلم ، للتعبير عن نوازعه وهمومه والامه.

9. ومن الجدير بالذكر بان مجاوزة كافة عيوب القناع التي ستذكر لاحقا. تعد من شروط القناع ايضا ، حتى يغدو القناع متماسكا بناءً ولغة ، بعيدا عن الانحلال والتساقط ، في ظل تعدد الاصوات داخل القصيدة ، وغياب الموضوعية .

ونختم حديثنا هنا عن الشروط بالقول " ان قصيدة القناع تنتمي الى الاداء الدرامي ذلك ان الشاعر فيها يستطيع ان يقول كل شي دون ان يعتمد شخصه او صوته الذاتي بشكل مباشر لانه سيلجا الى شخصية اخرى

يتقمصها او يتحد بها ، او يخلقها خلقا جديدا، وسيحملها اراءه ومواقفه "(31).

ثانيا: اسباب القناع:

يلجا الشعراء الى تقنية القناع لاسباب منها :

1. العامل السياسي:

عندما يكون الشاعر محاصرا علميا ومعرفيا من السلطة ، فانه سيلجا الى وسائل تعبيرية غير مباشرة من اجل ايصال صوته ، وتجربته الشعورية الى المتلقي ، فالضغوط التي يتعرض لها الشاعر من مجتمعه فضلا عن السلطة ، تجعله تبتعد عن المباشرة كي لا يتعارض مع النظام السياسي " وفي معظم النماذج الشعرية التي كانت تحتمل التاويل او تقترب من الرمز لم يكن الرمز مقصودا لذاته وانما طالت الضغوط الاجتماعية هي سبب الابتعاد عن التصريح "(32).

2. العامل الفني:

يعد من العوامل المهمة من حيث رغبة الشاعر في الارتقاء بشعره الى عالم التمثيل الموضوعي ، اذ ان القناع وسيلة تعبيرية فنية موضوعية ، وهو كفيل لتحقيق الموضوعية ، وهو يضفي على العمل الادبي طابع العمق ، وتخفيف النزعة التقريرية الذاتية " لكي يعبر الشاعر تعبيرا دراميا عن الحياة والوجود والمعاش ، لا بد له من خلق وجود متقل عنه ... أي لابد له ان يبتعد عن ذاته الى الموضوع ، وان يعزف عن الغناء الذي تردى فيه اكثر الشعر ليصادر على الاشكال الدرامية في التعبير ، على ان هذه الاشكال وان استقلت عن ذاتيات الشاعر فانها تظل مناخ من تجاربه الخاصة وتتخذ لها وجودا موضوعيا في هذا الكون "(33).

3. العامل الثقافي:

ولد هذا العامل نتيجة الانفتاح الحضاري الذي شهده العالم ، واثره في تطور حركة الشعر العربي ، إذ تاثر بـــ (تقنيات) الغربيين لا سيما المبدع الانكليزي (إليوت) بشعره ونقده .

4. العامل الذاتي:

هروب الشاعر من ذاتيته هو هروب على شكل فني تتعلق دلالته بالواقع الذي هرب منه ، فالقناع يعمل على اتمام تجربة الشاعر الذاتية ،

ويكملها برؤية موضوعية ، عامدا الى توحيد عناصرها مبالغا في تعميقها ، "وهكذا ندرك بان البياتي ينطلق من وعي نقدي واحساس بضرورة اكتشاف الشاعر لافاق تعبيرية جديدة بعيدة عن الاسراف الغنائي والهرب من طوق الذات ... ومحاولة الاقتراب نحو القصيدة الدرامية وصيرورة القصيدة كيانا مستقلا عن ذات الشاعر "(34).

5. العامل الشمولي:

يمنح القناع القصيدة بعدا شموليا ، وافاق انسانية رحبة ، أي فهم الحاضر من خلال الماضي فيجعلها ذات معانٍ تصلح لكل زمان ومكان ، وعندما يتحد الماضي والحاضر لتفسير الكون تختلط الازمنة وتصبح القصيدة شمولية ، " وهكذا فالشاعر المعاصر يستطيع ان يعبر عن قيمه وافكاره لا بتجريد الشخصية التاريخية من عناصر وجودها الدرامي والصدق الفني بل من توكيد هذا الكيان الموضوعي واستكشاف افاق تعبيرية وانسانية ، فعبر اصالة التكوين التاريخي والفلسفي والنفسي للشخصية الدرامية يستطيع الشاعر من ابراز القيم والدلالات الاخلاقية والفلسفية التي تجسدها شمولية التناول الدرامي ، فتتعانق في ان واحد ابعاد الشخصية التاريخية بقيمها العاطفية والفلسفية وابعاد الشخصية الغنائية للشاعر المعاصر "(35).

6. العامل التراثي:

تحدث النقاد عن التراث ، وسعوا الى بعثه ، ومثل ذلك احد مهام القناع واسبابه ، وكما هو معلوم فان مسالة التراث مسالة حرجة جدا ، وان هناك محاولات كبيرة لبعث تلك الكنوز من سباتها. ويرى البياتي ان اعتماد ابطال التاريخ كاقنعة شعرية هو " العملية الحقيقية المقصودة باحياء التراث"(36) بمعنى الجانب المضي والانساني فيه، والقادر على منح نصوصنا نسقا جديدا وتطويرا مستمرا(37).

ثالثا : بنية القناع :

تميزت القصيدة القناعية بتعدد الاصوات داخل اجواء النص ، حتى غدا تعدد الاصوات في النص القناعي ذا اهمية كبيرة في منح القصيدة شكلها وبنيتها الخاصة عن غيرها من القصائد.

فتعدد الاصوات من ابرز الملامح للقصيدة القناعية ، ويعني ذلك تعدد الاشخاص المتكلمين بضمير الحاضر – المتكلم – داخل النص ، لان القناع يقوم على شخصية تتحدث عن نفسها بضمير المتكلم ، وتعدد الاصوات يحقق

صراعا ويولد حركة تنتقل من موقف لاخر مقابله ، ومن فكرة لفكرة مضادة(38)، لان " الحياة في مجملها قائمة على هذا الاساس الدارمي "(39).

وبما ان الصراع والحركة يمثلان الجوهر في الدراما ، فهذا يعني ان الخاصية الدرامية تتمثل في كل جزيئة من جزيئات هذا البناء ، اعني مفردات الحياة ذاتها فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية بل كل نظرة وكل كلمة هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها ، وسواء التفتا الى هذه الخاصية فيها ام لم نلتفت(40).

والشعراء في استخدامهم لفكرة القناع رموا الى محاولة الاقتراب من القصيدة الدرامية ، وهم في محاولتهم هذه ينقلون القصيدة من ايقاعها الغنائي البسيط الى ايقاع درامي يعتمد حركة النفس عن مواجهتها لحركة الواقع(41).

وتنتمي قصيدة القناع الى الاداء الدرامي ، ذلك ان الشاعر فيها يستطيع ان يقول كل شي دون ان يعتمد شخصه او صوته الذاتي بشكل مباشر ، لانه سيلجا الى شخصية اخرى يتقمصها او يتحد بها او يبدعها نسقا جديدا محملا إياها اراءه ومواقفه(42).

<u>عيوب القناع :</u>

يمكننا تحديد اهم العيوب التي تلحق بالقناع كما ياتي(43):

1. سطحية القناع :

ان تكون الدلالات التي يثيرها القناع لا تتناسب مع دلالات الازمة التي يعاينها الشاعر(44).

2. علو صوت الشاعر:

هو طغيان صوت الشاعر على صوت القناع (45) ، ومثال على ذلك قناع سفر ايوب للسياب ، إذ علا صوت السياب فيه ، وكذلك قصيدة الموت في الحياة ، والذي ياتي ولا ياتي للبياتي(46).

3. تفتت القناع:

وتكمن هذه الظاهرة عندما يحمل القناع معاني ودلالات ليست هي المقصودة لذاتها ، فالمعاني التي رآها القناع في مفردات القدر المؤلم الذي يحيط به جعل القناع مهيئا لاستقبال الاقدار والمحن ليجتاز بها واقعا صعبا يعيشه ، وبذلك تحولت دلالات الالم والمرض في ذات القناع الى معاني مشرقة

مفعمة بالحياة ... فالمقطع لم يقدم أي اثارة او شفقة او حزن على واقع القناع لان مفرداتها اخذت صور الفرح والاشراق والاستبشار واثارت فينا في جانب اخر غرابة قدرة القناع في تحمل الواقع الماساوي وتصويره(47).

4. انحلال القناع:

ويظهر هذا العيب عندما يكون هناك في القصيدة اكثر من قناع وشخصية لم تشتبك مع بعضها في بناء فني يخدم تجربة القناع كـ (الخيام) عند البياتي ، إذ كانت اقنعته مكتفية بتجربتها الخاصة التي لا تتعدى حدود المقطع الذي وردت فيه ، ولم تكتف التجربة بذلك بل شهدت الكثير من الرموز الاسطورية التي شكلت زخما كبيرا ضاع فيه القناع الاول للديوان (الخيام) ، فلم تعد تجرته تتحمل وتستوعب هذه الرموز والتجارب المتكررة العديدة ، مما دفع البياتي ان يضع نفسه بدلا عن قناعه (الخيام) ليستوعب بحضوره المباشر ما عجز عن استيعابه القناع ، واسبغ البياتي على فقرات الديوان نبرته وصوته الذاتي ناسيا ومخترقا حضور قناعه في ذلك(48).

5. خرق القناع:

وفيه يتحول ضمير المتكلم من الشخصية الى القناع ، وهذا ما يسمى بـ(خرق القناع)(49) ، او يمكن تسميته بـ(تمزيق القناع) ، وفي تلك الحالة نجد الشاعر يخرق قناعه ويخاطبه بصوته المباشر او ياخذ الحديث بدلا منه وهذا يعود الى امرين هما:

ـ يجد الشاعر قناعه عاجزا عن التعبير عن تجربته تعبيرا كافيا مما يدفعه لاتمام تلك التجربة بصوته المباشر لان الشخصية عاجزة عن حمل الهم المعاصر.

ب. ما يزال الشاعر اسير الصوت الغنائي فسرعان ما تتمزق القشرة الدرامية الهشة الذي تغلق القناع فيعود صوته المباشر الغنائي فيخاطبنا دون قناع(50).

ويمكننا ان نجمل عيوبا اخرى تلحق بالقناع ومنها(51) :

اولا : هشاشة القشرة القناعية وبروز الغنائية والذاتية للشاعر.

ثانيا : طغيان الهم المعاصر على التجربة ، إذ تحتل شخصية القناع جزءاً محدوداً من القصيدة .

ثالثا : عجز الشخصية عن حمل الهم المعاصر ، وذلك لان الشخصية المقنع بها لها تجربة متواضعة ، وهي غير قادرة لتحمل هما اكبر.

رابعا: الانحراف بالتجربة المعاصرة ، أي اعطاء الشخصية دلالات تغاير دلالاتها المعروضة .

خامسا: غموض دلالات النص القناعي ، وهو ان القناع لا يعبر عن مواقف واضحة ، وهو ما يسمى بـــ (فقدان السمة الدالة).

انواع القناع :

تنقسم انواع القناع على مجموعتين ، مجموعة تتناول انواع القناع حسب الشخصيات ، واخرى تتناوله حسب المعنى او (المضمون).

ــ اولا : حسب الشخصيات :

1.القناع الديني:

الرموز الدينية عبرت بشكل او باخر عن تعانق في موقف ما او تسليط الضوء على تجربة ما(52)، ولقد استخدم الشعراء نوعين من الاقنعة الدينية ، الاول شخصيات الانبياء ، وكان السياب اكثر الشعراء استخداما في هذا النوع ، والثاني شخصيات المتصوفة ونجد ذلك واضحا عند البياتي وصلاح عبد الصبور.

2.القناع التاريخي:

الشاعر الرائد في تعامله مع الشخصيات التاريخية كان يعمد الى استلهام المضامين البارزة في حياتهم التاريخية فيمنحها بعدا يجعلها قادرة على تجاوز عصرها ويحقق لها قدرة الحضور المستمر على اداء الحدث مضيفا اليها من تجربته الذاتية ما يكسبها صفة العصرية ؟؟؟ والتجدد ... على ان الاقنعة التاريخي شكلت محورا مهما في نتاج الشعراء لغزارتها التي سيطرت على نتاج بعضهم بشكل واضح ، ولعل البياتي من اكثر الشعراء الرواد استلهاما للاقنعة والشخصيات التاريخية(53).

ان كثرة الاقنعة التاريخية جعلت بعض نقادنا يتساءلون عن سبب اتساع ظاهرة القناع التاريخي بالذات منهم (اطميش)(54)، في حين ذهب (احسان عباس)(55) الى ان المصدر الاول للقناع هو الماضي فقط.

والحق ان اسلوب القناع هو ايلوب رمزي ناضج ، ... لا يقتصر على اتجاه زمني محدد في التاريخ ولا يعب القناع كون رموزه الشعرية الكثيرة

مستمدة من التاريخ او الماضي لان التاريخ يبقى للقصيدة رافدا مهما وخصبا لرموز القناع(56).

ويصور البياتي في حوارمعه اهمية القناع التاريخي بقوله: " اني ارى ان نظرية الحلول الثوري يمكن ان تتخذ افضل نماذجها التطبيقية من خلال هذه الاقنعة ، أي انني عندما اختار هذه الشخصية التاريخية او تلك لا توحد معها ، انما احاول ان اعبر عما عبرت هي عنه وان امنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي باعطائها نوعا من المعاصرة، لن يتم لي ذلك الا من خلال التعبير بالقناع(57).

وكما مر بنا سابقا بان اتخاذ الشخصية التاريخية هي " العملية الحقيقية المقصودة باحياء التراث "(58)، ولعل من اكثر الشعراء استلهاما للتاريخ في اقنعته هو البياتي ، لانه وكما يبدو من ديوانه معاناته تحت وطاة هذا الواقع جلية، " عبثا " ، تصرخ فالليل طويل ،وخطا ساعاته في مدن النمل حريق "(59)، فالشاعر هنا يستعين بالماضي – التراث – في تجسيد معاناة الانسان المعاصر ، فنراه يحتفل بصيغة المضارع على الرغم من ان قناعه ، قناع تاريخي(60).

ويصور الرواشدة ارتباط البياتي بالتاريخ والتراث قوله " هذا الاحساس الشديد باهمية الماضي وقدرته على تشكيل الواقع وتغييره ، وضمه للصورة الى التراث مستوحيا تجاربه ومستنبطا دلالاتها ، ومبشرا ثورة قادمة مدفوعا باحساس الخواء والموت في ظل الواقع المثقل بالنكبات ... فالحاضر يعد المحرك الاساس لرؤية البياتي للزمان ..."(61).

3.القناع الاسطوري:

الاسطورة هي سرد قصصي للاحداث التاريخية تعمد اليه المخيلة الشعبية ... وقد تكون الاسطورة من صنع كاتب او شاعر معين خاص على احلام شعبه وادرك العوامل المثيرة له، وتوسل باسلوبه الخاص ، وصنع الاسطورة ناجحة لتصبح مع مرور الزمن من الفلوكلور المحلي او التراث الشعبي(62).

وقد عمد الشاعر المعاصر الى استلهام الاسطورة لانها تشير الى ، وتحوم على ، حقل هام من المعاني تشترك فيه الديانة والفلوكلور وعلم الانسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة ... ومفهومها مثل

مفهوم الشعر ، هو نوع من الحقيقة او معادل للحقيقة ليس مناخا للحقيقة العلمية او التاريخية ، بل رافدا لها(63).

ووجد الشعراء المعاصرون ان الاسطورة تؤدي الى كشف متماسك المعنى عما يعرفه الانسان ويؤمن ه وهي في ازدواجيتها رؤيا بلغة ما هو اعمق من كل شي في ينابيع الشعور الانساني وادراكه(64).

ويمكننا القول ان الشاعر المعاصر لم يلجا الى الاسطورة الا بعد ان وجد فيها بديلا عاجلا للثورة المنكسة او المتقهقرة ، وكذلك كون الفكر الاسطوري يشكل خلفية سياسية واضحة واحيانا غامضة لمعظم الانظمة العربية التي لا تزال في مرحلة الانتقال المتازم من الاستعمار الى الاستغلال(65).

في حين ان النقد النضالي للفكر الاسطوري لا يكون فعالا الا بقدر اتصاله تبديلا وثورة بحركة التغيير الاخذة في النمو داخل المجتمع العربي وبناه الاقتصادية والعسكرية والقافية والتربوية والاعلامية(66).

ان التحويل التاريخي او التحرير الفعلي هو نقطة الصدام الكبرى بين الفكر الاسطوري والفكر الثوري في المجتمع العربي المعاصر(67)، فالاسطورة هي نقل للتجربة من مستواها الشخصي الذاتي الى مستوى انساني جوهري(68).

ومن الاقنعة الاسطورية (تموز) و(عشتار) للسياب، وكذلك (كلكامش) لياسين طه الحافظ ، وغيرها

4. القناع الشعبي:

يعتمد هذا القناع على شخصيات شعبية يتخذها الشاعر ، ويمكننا ان نعزو ذلك الاستخدام الى الافعال والتجارب الانسانية التي تلحق بالشخصيات الشعبية قد تكون ثرية بمعطياتها ودلالاتها ، ولا تنسى ان الشخصيات الشعبية مقترنة عادة بـــ(الشخصيات الاسطورية) ، ومن امثلة قصائد القناع الشعبي (شهرزاد لشاذل طاقة) ، والسندباد في رحلته الثامنة لخليل حاوي ... وغيرها.

5. القناع الواقعي:

هو استخدام الشاعر وتلبسه شخصيات واقعية لها موقع سياسي في واقعنا الراهن ، او فعلت فعلا وضعها في مستوى الشخصيات التي تذكر في

المحافل السياسية او الاجتماعية فضلا عن امتلاكها هوية معروفة لانتمائها الى واقعنا القائم ، يتحرك متن الاقنعة الواقعية بافكار تنزع الى تاثير ضرورة النضال ضد الموت ، الموت باشكاله المختلفة ، الاغتصاب والاتعاد والحرب والغاء الكيان الانساني ، ومن المتون التي اتخذت من هذه الاعلام اقنعة قصيدتان لمحمد جميل شلش هما (رسالة من جميلة بوصيرد الى احرار العالم) و (يوميات الشهيد النقيب صباح عبد الوهاب)(69).

6.انواع اخرى:

هناك انواع اخرى من الاقنعة ، لكننا لم نفرد لها قسما خاصا بها ، وذلك لقلتها ، وانحسار استخدامها من قبل الشعراء ، وقد تحدث " الغامدي " عن انواع اخرى للقناع(70)، منها القناع الطبيعي ، والقناع الذهني ، فالاول يستلهم الشاعر فيه الطبيعة للهروب من صخب المدينة ، والثاني يوفر للشاعر الخروج من دائرة المالوف الى افاق رحبة جديدة.

ولعل القناع الطبيعي جاء نتيجة التاثر بالرومانسية الى حد ما ، اما القناع الذهني فلا نراه الا افقا من افاق القناع المبتكر ذاك انه يعتمد على شخصيات ذات دلالات معاصرة تدور في ذهن الشاعر أي تكون – كما نرى – من ابتكاره.

وقد تحد د. عبد الرضا علي (اغاني مهيار الدمشقي) من اقنعة المعنى أي (القناع الذهني) وذلك باشارته الى ان اول اشارة الى القناع معنى وليس اسلوبا ، كانت (اغاني مهيار الدمشقي)(71).

ـــ ثانيا : حسب المعنى (المضمون) :

حاول بعض الباحثين ان يحددوا للقناع انماطا ، يتضح معناه من خلالها ، وفي هذا السياق تحدد للقناع مضامين في اربع نقاط ، وجدير بالذكر ان معاني الاقنعة لا تحدد ، لان الشاعر قد يتناول قصيدته ومتنه بمعان مختلفة تبعا لظروفه التي يتناولها في قصيدته القناعية ، فالشاعر لا يتقيد بمعنى من المعاني في تجربته ، لان التجربة الخلاقة المبدعة ترفض أي تحديد لها ، ولكن يمكن القول ان تلك الاقنعة قد حددت من باب الغالب ، أي ما كثر وروده في الاقنعة الموجودة في مضامين قصائد الشعراء المعاصرين ، وهذه المعاني هي(72) :

1. اقنعة الثورة والتمرد والرفض .

2. اقنعة الاخفاق وخيبة الامل.

3. اقنعة الاغتراب.

4. اقنعة الادانة.

تناول القناع الاول رفض الظلم السياسي ، والتمرد على طاعة القادة المنحرفين، وابعاد الناس عن المشاركة في القرار ، ورفض لموالاة الاعداء والمصالحة معهم ، او قبول الهزيمة والتخلي عن المبدا او الارض ، ومثال ذلك قناع (كليب) لامل دنقل في قصيدة (لا تصالح)(73) ، ويعبر القناع الثاني عن امل الشاعر بالخلاص ، او تفاؤله بالنجاح ، لكن المحاولة تنتهي نهاية تغتال هذا المنحى المتفائل ، اذ تخفق في تحقيق الحلم ، او يذبل الامل قبل ان يتحقق تماما ، ومثال على ذلك قصيدة (لعازر عام 1962) لخليل حاوي(74) ، تقدم اقنعة الاغتراب صوتين اثنين ، الاول يقوم على عدم الانسجام مع المحيط، والثاني يعبر عن موقف قسري ، يدفع الانسان الى التخلي عن موقعه او وطنه رغما عنه ، مثال على ذلك (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) للبياتي(75) ، وتعبر اقنعة الادانة عن نقد الشاعر للظواهر السلبية التي تحيط به من مثل : الانحراف السياسي او الابداعي ومنها ادانة الذات / وادانة الامة/ وادانة السلطة السياسية(76).

<u>إشكالية المصطلح :</u>

لا شك في ان المصطلح عموما يحمل في انتمائه هوية حقله المعرفي الذي ينمو في محيطه ، ويكتسب خصوصيته في الاستعمال الذي يشكل اهمية بالغة في النتائج والممارسات التاويلية ، غير ان المحيط المعرفي يلتقي احيانا بمفردات تحمل في مدلولها معنى يقترب او يبتعد بشكل من الاشكال مع حدود المصطلح المشتغل عليه مما يؤدي الى بروز ظاهرة الترادف او تداخل المصطلحات ، إذ يفقد المصطلح الاصلي (القناع) خصوصيته عند المتلقى المتخصص ، لذلك نحاول في هذا المحور ان نجد الاشارات الخفية التي تكشف عن حدود الانفصال الكلي او الجزئي بين المصطلحات(77).

ومن المصطلحات التي تسللت الى جسد القصيدة الجديدة واتخذت لها مكانا في الكتابات النقدية المعارة واسهمت في اشكالية التداخل الاصطلاحي ، مصطلحات : البيرسونا والاستعارة والرمز ، هذه المصطلحات اوجدت في اختلاطها ازمة ثقة بطبيعة المصطلح التي ينبغي ان لا تخرج عن اخر كياناتها المعرفية(78).

1.البيرسونا: Persona

اصل الكلمة لاتيني ، كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه اثناء اداء النص المسرحي ، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية ، ثم اطلق على أي فرد من المجتمع، وفي النقد الادبي الحديث استعمل لفظ القناع Mask للدلالة على شخصية المتكلم او الراوي في العمل الادبي ، ويكون في اغلب الاحيان هو المؤلف نفسه ، والاساس النفسي لهذا المفهوم هو انه المؤلف عندما يتكلم من خلال اثره الادبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة ويظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم مثلا في الرواية او في القصيدة ، إذ لا يشترط ابدا ان يعادل (انا) الراوي (انا) المؤلف الحقيقي(79).

ويذكر الناقد فاضل ثامر ان المصطلح (persona) استخدم لاول مرة عند الشاعر الامريكي (عزرا باوند) وكان بمعنى (الشخصية المتخيلة) وقد اصدر مجموعة شعرية تحت عنوان (persona) حاول فيها ارتداء اقنعة بعض الشخصيات التاريخية ، بينما استخدم مصطلح القناع من (بيتس)(80).

2.الاستعارة:

ربط بعض النقاد بين القناع والاستعارة ووصفوا القناع على انه استعارة(81)، وهو ربط مفتعل لا يستند الى دليل علمي دقيق ، اذ ان الاداتين تعتمدان على طرفين اثنين ، فالقناع يعتمد على الشخصية والشاعر ، والاستعارة تعتمد على المشبه والمشبه به ... والاستعارة تهتم بـــ (الكلمة او السياق) وتفاعله مع النص ، والقناع يمثل النص كله ، ولا يمكن ربطه بموقع محدد من مواقع النص دون غيره ، فضلا عن ملاحظة اثر السياقات الاخرى فيه واثره فيها(82).

3.الرمز:

الرمز " هو كل ما يحل محل شي اخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وانما بالايحاء او بوجود علاقة عرضية او متعارف عليها ، او هي الشي الملموس الذ يوحي عن طريق تداعي المعاني الى ملموس او "(83) ، ولما كان الرمز مشيرا الى شيء اخر لا يطابقه ، فهو اذن منفصل عن دلالة القناع الذي يشترط فيه التطابق التام بين ضميره وضمير الشخصية التي سيتكلم عن لسانها .

وهناك مصطلحات اخرى قد تتداخل مع مصطلح (القناع) وتلتقي معه في مجموعة مسائل ، وتفترق معه في مجموعة اخرى ، ومن تلك المصطلحات: (التجريد / الاسطورة / المرآة / الخرافة / الاستبطان / الاستنطاق / التقمص / التشخيص /التلبس) .

ـــ التجريد:

هو اخلاص الخطاب لغيرك ، وانت تريد به نفسك ،

ـــ الاسطورة:

الاسطورة في احد معانيها " هي قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة ويبنى عليها الادب الشعبي .. وعناصرها لا تتفق مع الحقيقة الملموسة الا انها محاولة فهم النظم الكونية كما تبدو للانسانية .. وقد تعطي تفسيرا قصصيا شبه منطقي لتجارب الانسان في حياته اليومية "(84).

ويلتقي القناع بالاسطورة من جانب التاريخ الذي يعود بنا الى الماضي ، في استحضار الشخصية ... لجعلها تنوب عن الشاعر في التعبير عن موقفه من احداث عصرنا بما ارتبط بها من صفات بعد نوعا من التسلح المنطق الاسطوري القادر على اختزال الزمان وتجاوز عوائقه(85)، وهذا ما جعل بعض النقاد يعدون القناع نمطا من انماط الاسطورة (86).

ـــ المرآة:

هي اسلوب في النظر الى الماضي ، وتقوم .. على تصوير الابعاد المتعينة على نحو امين للاصل ، فهي اشد واقعية من القناع ، والمراة في الحقيقة تستطيع ان تكون بعيدة عن الموضوعية ، لانها في النهاية صورة ذاتية ، ومن المفروض ان تكون كذلك ، اذ لو كانت مكتملة الموضوعية لكانت اقرب الى الواقعية الطبيعية التي تحاول رسم الامور كما هي (87).

والمراة اوسع مجالا من القناع ، وذلك لانها قابلة ان ترفع للماضي وللحاضر وان تعكس الاشخاص والاشياء بالمستوى نفسه ، في حين ان القناع لا يصلح الا للماضي ـــ غالبا ـــ وللشخصيات التي اصبحت نموذجية في التاريخ ، فالشخصية المعاصرة لا تصلح ان تكون قناعا لانها شاهدة على العصر مثل الشاعر نفسه(88).

والكلام السابق فيه نظر ، ومحل النظر هو تحجيم شخصية القناع على التاريخ حسب ــ وكما ذكرنا سابقا – ان الغالب في استخدام الشخصية القناعية ان تكون من التاريخ ، وهذا ما اوقع بعض الباحثين في ان القناع هو شخصية تاريخية ، فما الذي يمنع ان يتقنع الشاعر بشخصية معاصرة يتحدث من خلالها عن طبيعته ومشاكله فضلا عن ازماته والقيود التي تحيط به ، ومع ان هذه الشخصية المعاصرة لم تستخدم بشكل واسع من الشعراء، لكن ذلك لا يعني ان الابداع يقف عند حدود معينة لا يتجاوزها.

ــ التشخيص:

هو ابراز الجماد او المجرد من الحياة من خلال الصورة بشكل كائن متميز بالشعور والحرية والحياة وهذا النهج كثير الشيوع في الشعر، لا سيما في اثار الرومانسيين الذين تخيلوا الطبيعة كلها بوصفها كائنات تشاركهم مشاعرهم القلبية فتحزن كحزنهم وتفرح لفرحهم، والتشخيص اسباغ الحياة الانسانية على ما لا حياة له ، فالاشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية(89).

نلاحظ من النص السابق ان القناع يلتقي مع التشخيص في اضفاء الحياة على ما لاحياة له ولكن القناع لا يقتصر على ذلك بل يضفي الحياة على كل شي ، فالقناع هو تجدد وابداع وحركة وحيوية حسب تعبير البياتي (90).

ــ الاستبطان:

طريقة في ملاحظة الحالات الوجدانية يقوم بها الانسان بالنسبة الى نفسه وتعترض هذه الطريقة عراقيل جمة ، منها الصعوبة في ان يكون الانسان ملاحظا موضوعيا في رؤية ذاته وتبين قسماتها وانفعالاتها وخوطرهـــا (91).

ان القدرة على اختراع الحوادث وتلفيق المواقف لا تقاس الى القدرة على استبطان الشخصية الانسانية والتعمق الى ابعد قراراتها(92) ، وبناءً على ما سبق فالاستبطان هو العملية الموصِلة للقناع ، والمصورة له ، وقد اشار الزبيدي في معرض حديثه عن السياب الى ذلك بقوله " ان القناع في قصيدة السياب هذه يتبادل الادوار بين السرد الخارجي (الطبيعة) وبين الاستبطان الذاتي – الداخلي – (ذات القناع) فينتقل النمو الخارجي للطبيعة الى نمو داخلي ذاتي في نفس القناع "(93).

وقد اوضح ايضا فنية الاستبطان في النص عند حديثه عن قصيدة السياب وبنائها " ان بناء القصيدة اشبه بنسيج قطعة القماش المتشابكة تتولد مقاطعها بعضها من بعض طبيعة خارجية يتولد منها استبطان ذاتي ، والاستبطان الذاتي يولد طبيعة خارجية وهكذا..."(94).

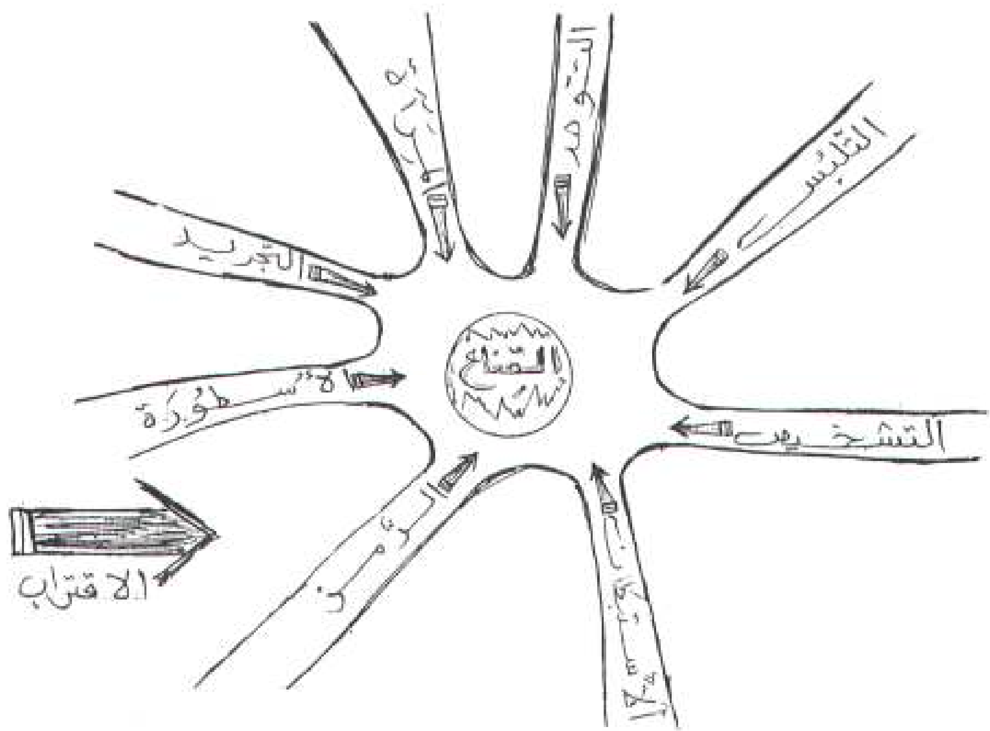
ــ التلبس:

ورد التلبس في ثنايا حديث النقاد عن قصيدة القناع بوصفه العملية التي تؤدي اليها وتنتج منها ، والتلبس كما نفهمه هو الاتحاد التام بين شخص واخر على سبيل الاتفاق في التصرف والكلام والفعل هذا بصورته العامة، اما معناه بشكل من الخصوصية فهو الاتحاد الكامل التام بين الشاعر وبين شخصيته المنتقاة سواء اكانت تاريخية او دينية او غير ذلك ، ويتم اختيار الشاعر لشخصية معينة ، لكنه لا يستطيع تصورها الا من خلال ممارسة التلبس او عملا من اعماله فهو يتصرف كما يتصرف الشخص المتلبس(95).

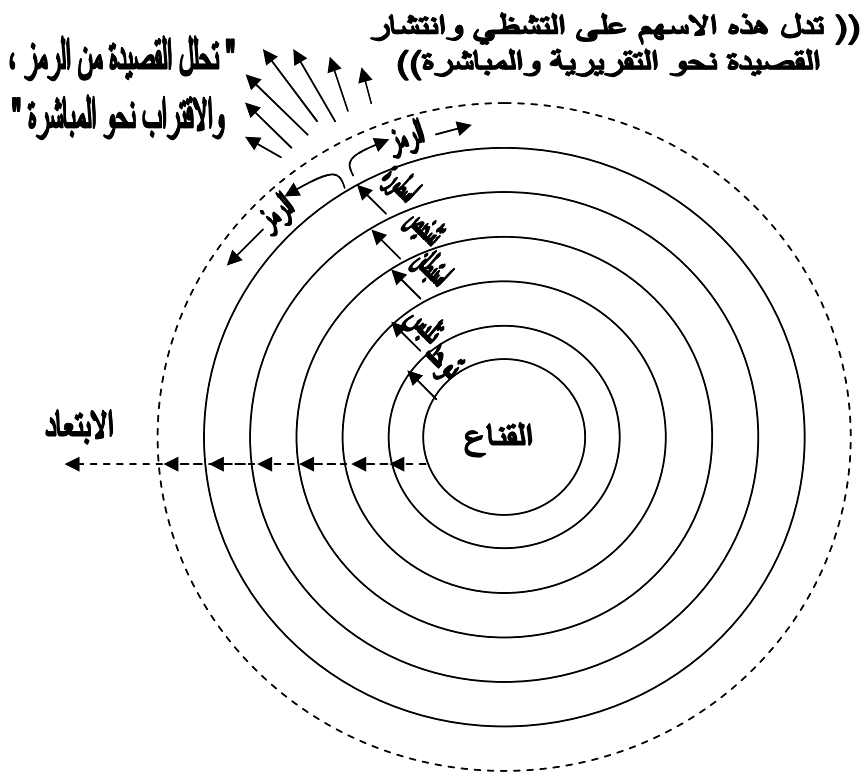
واقترن التلبس بـــ (القناع) بحقيقته الاولى التي كان يستخدم بها على المسرح ، ولذلك فلابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يمارس دورها على المسرح ... وهكذا فان التمثيل لم يكن تمثيلا وانما كان الممثل هو الممثل نفسه ، وكان التطابق كاملا بين الوجه وبين القناع ، وتكمن القيمة الفنية في التلبس المؤدي الى الطباع ، في ان المتلبس يتصرف كتصرف الشخصية المختارة ، ويتمثل الموقف الدارمي في القصيدة جميع امكانات التخييل في العمل الفني ، وبالتالي يتيح له الحرية وفق معطيات حياة الشخصية وافكارها ، وبالتالي يصبح القناع هو اداة التلبس(96).

وذكر بعض النقاد ان القناع هو نوع من (التوحد) الذي يحدث بين الشاعر والشخصية ، وقد ورد ذلك واضحا في نصوصهم ، وبعضهم لم يذكر القناع صراحة بل ذكر مصطلح (التوحد) ، فقد اخذ الشعراء من الرموز ما يحقق لهم شيئا من علاقة التوحد والتشابه في المواقف الفكرية والنفسية موظفين بذلك ما يختزن الرمز الشعري الذي استغرت فيه بمرور الزمن علاقة الانسان بالكون(97) ...،... وحين يحقق الزمن الشعري هذا المستوى الصادق من التوحد الشاعر ويصبح رمز القصيدة الاول يتلبس موقفها وقضيتها المعاصرة التي ارادها الشاعر لها ، يرتفع حينذاك رمز القصيدة الى مستوى القناع الشعري(98).

ويمكننا القول ان مصطلحات: (التلبس، التوحد، الاستبطان، المراة، الرمز، الاسطورة، التجريد، الخرافة، التقمص، التشخيص) تعد روافد مهمة في البناء الفني والدرامي للقناع ، فالقناع جسد يصب فيه وتحركه تلك الاعضاء المتعددة ، وقد اوضحنا ذلك بالمخطط الاتي الذي يبين ان القناع عام وبقية المصطلحات خواص ، فهو اصل والبقية روافد تصب فيه :



ويمكننا تحديد علاقة القناع بالمصطلحات المذكورة سابقة ايضا ، وذلك من خلال هذا المخطط(99)، الذي يوضح الفرق بشي من الدقة بين تلك المصطلحات(100):



ــ شخصية الارقش :

لم تتوفر دلالة دقيقة عن ماهية شخصية الارقش التي تناولها (ميخائيل نعيمة) في عمله الابداعي: (مذكرات الارقش) ، لكننا نجد ان ميخائيل نعيمة قد وطأ لمذكراته بتعريف لهذه الشخصية، نجد ذلك في حديثه عن (الارقش) الذي كان يعمل في مقهى في نيويورك وعند زيارة ميخائيل نعيمة مع صديق له لذلك المقهى ، طلبا القهوة ، وعند الاتيان بها قال صاحب المقهى "واحسرتاه عليك يا ارقش "(101)، ثم قال " اهلكني هذا الروماتزم ، اهلكني ولم يترك لي جدلا ، لما كان الارقش عندي ما كنت اهتم بشي "(102)، ثم يستطرد صاحب المقهى بالتعريف بالارقش " خدم عندي ثلاث سنوات ، اتاني في نهار مثل هذا النهار نصف عريان ولا ما يغطي راسه ... قلت ماذا تريد يا بني ؟ قال: اتقبلني عندك خادما ... قلت الخدمة لقاء مؤونتك لا غير ؟ ... فهز راسه بالقبول "(103).

ولم يكن صاحب المقهى يعرف له سكنا او اسما او اصلا او عنوانا ، فهو أي الارقش قصير ، نحيف البنة للغاية ، شعره اسود طويل ، عيناه سوداوان كبيرتان غارقتان تحت حاجبيه ، وجهه مشوه بالجدري ، لذلك لقب بـــ(الارقش).

وحسب وصف صاحب المقهى للارقش ، كان الارقش شخصية غريبة، كان لا يتكلم ، وليس له علاقة مع الناس ، يتكلم العربية والانكليزية والاسبانية والفرنسية شخص انعزالي، عندما لا يكون هناك زبائن يجلس وحده على الكرسي وياخذ يتامل ويفكر ساعة واكثر، كان لا ياكل لحما ولا سمكا ، ذهب ولم يترك خلفه الا صندوقا فيه كتاب العهد الجديد ودفتر بسيط ، مكتوب عليه (مذكراتي) ، وفيه صحيفة اجنبية مطوية فيه ، فاخذ اديبنا ميخائيل نعيمة تلك التركة واراد شراءها ، ولكن صاحب المقهى قال: وهل هو من الجواهر كي ابيعه ؟ فاعطاه اياه دون مقابل ، وكانت طريقته في تدوين المذكرات بذكره ايام الاسبوع لا غير دون تاريخ اليوم والشهر والسنة ، وفي نهاية التوطئة قال ميخائيل نعيمة " هذا كل ما اعرفه عن الارقش ، فلا تسالوني زيادة "(104).

وبما اننا ندرس القناع في مذكرات الارقش ، لابد لنا بعد التعرف بـــ(الارقش) ان نضع حياة المؤلف في سطور(105)، كي نلاحظ نقاط التلاقي بين الشخصيتين.

– **ميخائيل نعيمة :**

ـ ولد في بسكنتا عام 1889م تلقى علومه الابتدائية في القرية نفسها ، عاش بين اب صبور ، قنوع ، مسالم ، متامل، وام طموح تميل الى الارشاد والجدل.

ـ سافر والده الى اميركا عام 1890 ، ثم انتسب (نعيمة) الى المدرسة الروسية في بسكنتا عام 1899م ، كوفىء لتفوقه وولعه بمتابعة دراسته في دار المعلمين الروسية في الناصرة بفلسطين عام 1902م.

ـ دخل جامعة واشنطن ليتعلم الحقوق عام 1912م ، ثم تخرج منها عام 1916 ونال شهادة الاداب والحقوق.

ـ دخل الماسونية ، ثم انقطع عن زيارة محافلها.

ـ شارك مع الجنود الاميركيين في فرنسا في الحرب العالمية الاولى ، وبعدها كتب مذكرات الارقش ، فاثرت في نفسه الحرب واخبارها ، ومشاهدها والامها، تاثيرا عميقا.

ـ عزم على الاعتزال ، والعودة الى لبنان ، فترك امريكا عام 1932م ، ومعه القليل من المال.

ـ قضى معظم وقته في كهف منعزلا ، متاملا، مفكرا ، والمتامل في هذه السطور يجد نقاط التلاقي بين شخصية الاقش الوهمية وبين شخصية المؤلف.

من الملاحظ ان المؤلف استطاع التخلص من شخصيته (الارقش) ليخلص الى ميراثه من المذكرات(106) وذلك بقول صاحب المقهى " مات الارقش ، مات لو كان لا يزال حيا لرجع قبل الان "(107)، ومن الملاحظ ايضا ان تلك المذكرات مدون باسم اليوم ، وتفسير ذلك ان تلك المذكرات تحمل افكار نعيمة وسيرته الذاتية ، فليس ثمة معنى لربطها باي نوع من التاريخ، فضلا عن ان هذا الاهمال للتاريخ يتسق مع طبيعة الارقش الغريبة عن طبائع البشر، المتمردة على اعرافهم وتقاليدهم(108).

توظيف شخصية الارقش بوصفها قناعا

إن شخصية الارقش شخصية وهمية ، من نسج خيال المؤلف ، وقد حاول المؤلف ان يضع افكاره وتاملاته فيها ، فضلا عن الامه ومعاناته النفسية وغيرها.

وقد اخضعت افكار ميخائيل نعيمة هنا في هذه المذكرات الى هوى المؤلف ، بمعنى انها " لا تترابط فيما بينها ترابط السبب بالنتيجة ، كما هو مطلوب في العمل الروائي "(109)، لذلك هناك من ابعد مذكرات الارقش عن اطار (الرواية) وادخلها ضمن (القصة)(110).

وقد اوضح بعضهم بعض القيم التي احطت من قيم روايات ميخائيل نعيمة ومنها (مذكرات الارقش) ، وعزا ذلك الى ظواهر ثلاثة(111) :

الاولى: ان كثيرا من الاحداث في هذه الاعمال ينبؤ عن الواقع، ويغرق في الخيال.

الثانية: ان هذه الاعمال سجل حافل باراء نعيمة وافكاره ... وهي تعرض تلك الافكار بصورة مباشرة ومكشوفة لم يحقق منها تلك الغلالة القصصية التي اسبغها عليها نعيمة، ومن ثم ليس هناك مسوغ مقنع لتتابع الاحداث في هذه الاعمال.

الثالثة: ان معظم الشخصيات في هذه الروايات شخصيات لا اصل لها في دنيا الواقع وليست لها ملامح نفسية او جذور اجتماعية تعيين القارىء على تصورها.

ويمكننا مناقشة تلك الظواهر التي بُيّنت وكانت سببا للحط من القيم الروائية في اعمال نعيمة وكالاتي:

بالنسبة الى الظاهرة الاولى ، فقد ذم بعض النقاد المعاصرين ، اقتراب القصيدة او أي فن اخر من الواقع بصورة مباشرة دون الجنوح الى الخيال والرمز والحلم والى غير ذلك ، فنرى احدهم يقول " لا شك ان القصيدة العربية تعاني ، هذه الايام من ضعف مخيف في الخيال وفاعلية الصور وتشكو ايضا من تسطيح لغوي.."(112).

ولا نرى الابتعاد عن الواقع هنا ، والتمسك بالخيال الا لمنح اللغة استيعاب افكار المؤلف ومعتقداته الرومانسية بعيدا عن ملابسة الواقع المادي، والتدنس بشوائبه ، وقد صرح بذلك المؤلف بالنسبة الى الارقش فقال " وقد سلخت الارقش عن ماضيه لامكنه من ان يحيا حياة انسان تفككت نفسه من روابط ارضية كثيرة .."(113).

اما بالنسبة للظاهرة الثانية ، فقد عرض المؤلف افكاره واراءه في تلك الشخصيات ومنها (الارقش) ، لذلك لم يكن من المفروض ان يقدم تلك الاراء في سياق متتابع للاحداث ، لانه في اطار تقديمها لا نسجها ، ولكننا

نتفق في ان المؤلف قد اسبغ غلالة قصصية على رواياته ، لانه في اطار العرض والسرد ، لا في اطار الحبكة وتازم الاحداث.

واخيرا وبالنسبة للظاهرة الثالثة ، نجد ان المؤلف قد يعتمد الاتيان بشخصيات لا اصل لها في دنيا الواقع كي يستطيع ان يحملها ما يريد من الحرية دون التقيد بالاطار الذي يرد تلك الشخصية سواء اكانت دينية ام تاريخية ام غير لك.

وناتي الان لنبين توظيف ميخائيل نعيمة لشخصية الارقش بوصفه قناعا، فنقول: ان المؤلف قد استطاع توظيف افكاره ومعتقداته التي تنزع نزعة رومانسية فلسفية فضلا عن تكوين موقف متكامل من الانسان والوجود.

لقد شغلت مسالة وحدة الوجود والثنائيات والايمان بالله والصراع بين الحياة والموت، شغلت تلك المسائل (ميخائيل نعيمة) ، وحاول التحدث بها على لسان شخصيته متناسيا احيانا قناعه، لتظهر (اناه) متغلبة على (انا) القناع ، ونجد ذلك واضحا في حديثه عن البحر والحياة(114).

يا بحر ، يا مهدي ومهد الحياة

يا بحر ، يا صوتي وصوت الدهور

يا بحر ، يا فوراة لا تفور

يا بحر ، يا قلبي وقلب الاله

ولعل اهتمام (ميخائيل نعيمة) بتلك المسائل جاءت نتيجة ميله الصوفي من عزلة وانفراد ، ومجاهدة روحية ، وتامل في الطبيعة ، واحساس بالغربة ، ومن ايمان بالله وفيضه ... وما الى ذلك ، فهو عندما يحب الطبيعة، يحسها فيضا من الله ، والله موجود فيها ، وقد احب الله لانه راى نفسه في الله.

ويمكننا بيان بعض الافكار الفلسفية ، التي استطاع المؤلف ان يمررها عبر قناعه (الارقش):

1. تكوين موقف متكامل من الانسان والوجود ، فوجود الانسان (اناه) شكل المحول لرغباته وارائه.

2. الانسان يعيش بذاتين: الاولى وهمية ضيقة هي (اناه الصغرى) التي تحتويها الابعاد الجسدية ، والثانية حقيقية كبرى لا متناهية تنتهي في الله.

3. الانسان بين محورين : الاول الذات الارضية والثاني الذات العلوية.

4. قيمة الانسان اصبحت قيمة مادية، لانها تمثل بمقدار ما يكسب لا بمقدار ما يتصرف.

5. نشوء الثنائيات والتناقضات في نفسية المؤلف كـ (الخير والشر والروح والجسد) اتت من احساسه بالغربة ، وعدم اتضاح الاشياء في داخله.

6. اعتمد (نعيمة) على التامل كثيرا لانه امن بقدرة الخيال في الوصول الى الحقيقة.

7. وانطلاقا من ايمان المؤلف بوحدة الوجود سخر بلسان قناعه من بعض القيم التي تعارف عليها الناس كالقومية او الوطنية ، وبيّن أن التشبت بها يعزل الانسان عن اخيه الانسان ويقيم بينهما جدارا سميكا يتعذر هدمه(115).

8. وموقفه من الحب انبثق من وجدانه الصوفي التاملي ، فقد امن بالحب الطاهر السامي الذي يترفع عن الشهوات ، كما ان حب الطبيعة عنده متعلق بتاملها والاستغراق في جمالها، ولعل نظرته الى الزواج بانه فشل انساني اتت من عدم ايجاده امراة تشاركه الفهم الالهي للحب ، ولم تستطع الوصول معه الى محبته(116)، لذلك يقول " الزواج مقبرة الحب ... الحب ذوبان فتبخر فانعتاق، والزواج تجهد فتصدع فانشقاق "(117).

<u>السمات الفنية لقناع الارقش:</u>

ان العلاقة بين القناع والمقنع قد تبدع جوا من الايحاءات والسمات الفنية التي تغدو في القصيدة او النص الادبي ميدانا تحتشد فيه مجموعة من اللبنات التي تشكل البناء التقني المتكامل . وقد اثرنا هنا ان نجعل تلك السمات في اربعة محاور: (البنــــاء ، الصورة ، الايقــاع ، اللغــــة) .

1. البناء :

قد تسهم عناصر عدة في التشكيل البنائي في العمل الروائي ، لكننا نقتصر على بعضها وهي : (الراوي ، وتعدد الاصوات ، والمونولوج ، والحوار).

ـ <u>الراوي :</u>

هو ما يقوم بالحكاية ، سواء اكانت حقيقية ام خيالية ، " وهو اسلوب صياغة او بنية من بنيات النص من شان الشخصية والزمان والمكان ، وهو اسلوب تقديم المادة القصصية"(118)، فالحكاية تعرض في النص عن طريقه،

ولا يشترط فيه ان يكون اسما متعينا فقد يكون ضميرا يستعان به على تقديم المروي ، وقد يكون ساردا متضمنا في الحكاية بحضوره كشخصية في الحكاية التي يروي احداثها ، ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم(119).

ان الراوي اما ان يكون غير مرئي فلا يفرض سرده وتقديمه للاحداث على القارى ، او يكون مشاركا في الحكاية مباشرة متبينا المنظور الضيق للشخصية(120)، وبذلك تعرض الاحداث بلسان الشخوص في الحكاية ، ساردة افعالها ومشاكلها ، وبذا تكون " الوظيفة التي يؤديها الراوي في الرواية هي رواية الحكاية ، ولكن السرد لا يقدم الحكاية حسب ترتيبها الواقعي وانما يعيد ترتيب هـذه الاحـداث بطريقـة تتوخـى الجمـال"(121).

ولو عدنا الى " مذكرات الارقش " لوجدنا ان (الراوي = الارقش) قدم لنا احداثا وشخصيات وزمانا ومكانا مستعينا برؤيته التي تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر ، فالاحداث التي قدمها لا تدلل على الصراع ولا تنبىء بحركة ، لذلك جاءت احداثا ساكنة اعتمدت على سرد الراوي لها دون ان تتازم او تصل الى نقطة الصراع ، من ذلك تقديم الراوي لحدث ملاحقة (سنحاريب) للـ(الارقش) ، إذ كان سنحاريب يشك بان الارقش قد قتل حبيبته، ويبقى هذا الحدث ساكنا مفتوحا طوال المذكرات الى ان ينهي الارقش مذكراته بقوله " اليوم عرفتك يا سنحاريب ، عرفتك كما يتعارف الناس ، وليتني ما عرفتك، ليتك بقيت في ضجري سنحاريـب الـذي عرضـه فـي هـذا المقهى لا اكثر "(122).

هذا بالنسبة الى الاحداث ، اما الشخصيات فلم تظهر شخصيات رئيسة كشخصية الراوي، وقد ظهرت شخصيات اخرى مثلت ادوارا ثانوية كشخصية (شين–صاحب المقهى، وسنحاريب الشرطي) ، وقامت هاتان الشخصيتان بابراز الجانب المعتم من شخصية الراوي ، فضلا عن انها تبنت فكرة واحدة لم تتغير طوال الحكاية ، فلم تؤثر فيها الاحداث ، وكان لها فائدة كبيرة اذ استطاع الكاتب ان يقيم بناءها الذي خدم فكرته طوال القصة ، وقد بدت لنا تلك الشخصيات – شخصيات مكتملة ظهرت دون ان يحدث في تكوينها أي تغيير، وقد مارست دور المعاكس (Foil)(123) للشخصية الرئيسة = الراوي وقد اعتمد الراوي هنا على ابراز شخصيته بنفسه وهذا ما منح القارىء معرفة فكر الشخصية ومعرفة ذاتها ، وتلك الطريقة جعلت القارىء لا يتدخل

في احداث النص ، وكان دوره هنا " استعراض ما يجري في فكر (الراوي) الذي يحل بصورة كاملة محل الشكل المعتاد للقصة وهو الذي يعلمنا ما تفعله هذه الشخصية وما يقع لها"(124).

اما الترتيب الزمني فلم يقم هنا على المقارنة بين ترتيب الاحداث في النص، وتتابعها في الحكاية، كما هو المعتاد في النصوص القصصية(125)، إذ جاءت هذه المذكرات بذكر الايام دون تاريخها واحيانا يفقد الذكر تسلسل الايام فيذكر السبت مثلا ثم الاثنين ثم الاربعاء وهكذا ... .

ان (نعيمة = الراوي) قد عكس فلسفته ورؤيته في هذا الترتيب الزمني ، تلك الفلسفة التي تعكس الطبيعة الغربية للكاتب عن طبائع البشر المتمردة على الاغواءات والاغراءات والتقاليد.

والحاصل مما ذكر ان الراوي في النص = القناع ، وبما ان الراوي هو المؤلف ، اذن المؤلف هو القناع تحديدا (وهو الارقش) ، لان نعيمة تقنع به ، واصل القناع التلبس ، وفي التلبس يحدث الاندماج بين المؤلف والقناع ، لذلك فان القناع هو المؤلف نفسه.

ـــ تعدد الاصوات :

طغى ضمير المتكلم طوال المذكرات ، على النص المحكي ، فبدا انه للارقش حسب، ولكن عند التامل فيه ، وجد ان ضمير المتكلم يظهر مرة بصوت (القناع / الارقش) ومرة يظهر بصوت (المؤلف / نعيمة) ، فكان الارقش يتحدث عن حياته ونظرته للكون والانسان، في حين كان نعيمة يمرر فلسفته واعتقاده الديني من خلال (الانا) المتحدثة ، وبدا كل منهما يتحدث بلغته رغم وجود القناع والتحدث ضمير المتكلم لكليهما ، لذا يمكننا القول ان تعدد الاصوات هنا قد افاد النص الحكائي لانه قدم المنظور الفكري لكل من الشخصيتين اللتين هما في الحقيقة شخصية واحدة.

اذن فـــ (الانا) متداخلة بين الشخصين ، تداخلا وثيقا بحيث لا يمكن تمييزها ، فضلا عن انهما عبرا عما يريدان بالمونولوج ، وهذا التداخل حقق حركة وانتقالا في المواقف داخل البنية المكانية.

ـــ الحوار:

تنوعت انماط الحوار هنا ، فمنها الحوار الظاهر الذي يكثر فيه قال وقلت ، سال واحببت ، وهذا كثير في هذه المذكرات ، والحوار المضمر الذي يوحي عن سؤال مضمر كحديث الارقش عن البحر ، ولماذا يعشق البحر ؟.

ولو رجعنا الى المذكرات لوجدنا الكيفية التي استخدمها الراوي في الصمت ، إذ شملت علامات التنقيط ، وهذه العلامات لها دلالة وتبرير بحسب المعنى في السياق ، ونتلمس الصمت كثيرا في المذكرات من ذلك : الاحد: سكوت ، الاثنين: سكوت ، الثلاثاء:سكوت(126)،...الخميس: يوم سكوت ... الاربعاء: سكوت مثمر ، الخميس : سكوت فاصل ، الجمعة سكوت واجم(127)...وهكذا.

وقد عمد الراوي الى تقديم افتراضاته وفلسفته ، رابطا اياها بما كان يعاني هو على الصعيد الشخصي ، وبما كان يعانيه الجميع على صعيد عام ، لذلك نجد ان الحوار قد اصطبغ بصبغة تاملية فلسفية ، سادت فيه لمسات نعيمة اللاهوتية ، ونظرات الارقش الانعزالية.

ولذا حملت بنية الخطاب في مضاميننا افكارا دينية عقلية كـــ(وحدة الوجود، والثنائيات في الكون ، والموت ، وغيرها من الافكار التي بيّنها بعض الباحثين في كتاب مستقل(128).

ـــ المونولوج:

وجدنا اسلوب المونولوج طاغيا في المذكرات ، حتى يكاد هو الاسلوب الاكثر استخداما فيها ، وما ذلك الا ان الراوي اراد ان يعرض سلسلة افكاره وتداعياتها بتدرج منطقي مستخدما اسلوب الحوار مع نفسه ، ولكن هل نجح في ذلك ؟

لا يختلف اثنان متأملان في هذه المذكرات ان الراوي لم يستطع عرض افكاره بتدرج منطقي كي يلف القارى معه ليتشبع بارائه وينصرها ، اذ كان عرضه مشتتا ما بين فكرة عن المال ، الى فكرة عن الموت ، الى فكرة عن الحرب ، الى حب الله ، الى التامل في الطبيعة ، الى الحديث عن الناس ، ... وغير ذلك ، فالبوح الوجداني لديه لم يكن بوحا متسلسلا ، وذاك الخلط في الانتقال الدلالي يدلل على ذلك ، قال الراوي : " ثم ما عاش الارقش ما عاشه من السنين من غير ان يقتات بجسد الارض ، فيميت ليحيا لذلك لابد له من يموت ليحي "(129).

لقد ارتكز القناع في هذه المذكرات على تلك السمات الاربع (الراوي ، وتعدد الاصوات ، والمونولوج ، والحوار) ، إذ قام بتوظيف هذه التقنية عن طريقها ، وقد جاء بناؤه في هذه المكرات بناءً دائريا ، لانه لم يقدم احداثه بشكل متسلسل مترابط ، فضلا عن زمنه الذي لم يحظَ بقيمة في هذا العمل الحكائي ، ويدل كل ذلك على اهمال (الراوي = المؤلف) قيمة الزمن التي ناظرت عنده قضايا الموت والتوجه الصوفي والسعي الى مرضاة الله والاعتقاد بوحدة الوجود ، والقول بالثنائيات والتمسك بمبادىء اللاهوت الكنسي.

2. الصورة :

الصورة بمفهومها العام " رسم قوامه الكلمات المشحونة بالاحساس والعاطفة "(130)، وتقوم الصورة على استعارات مستمدة غالبا من الطبيعة(131).

وقد لجا نعيمة الى استخدام الصورة الفنية كي يرمز الى الالتحام بين الانسان والطبيعة وقد لجا احيانا الى صورة مجردة كي يعبر عن افكاره الفلسفية ، وتصف صورته المجردة احيانا عالم الانسان الداخلي ، وتجسد مشاعره الانسانية على المستوى الادبي.

وقد اعطت هذه المذكرات صورتين للانسان ، الاولى صورة للانسان المحترم الذي يسعى الى التعرف على (الله) من خلال الموجودات متاملا في كياناته ومخلوقاته ، وقد وضع نعيمة لمساراته في التعظيم من هذا الانسان ، واصفا اياه في اعلى المراتب التي ترقى به ، والثانية صورة للانسان المتمرد على قوانين (الله) وسنته في ارضه ، هذا الانسان الذي حمل في هذه المذكرات صورة مظلمة ، كانت على الدوام صورة معاكسة للاولى: "قال الجاهل في قلبه: هل لي اله ، داله الجاهل جهله"(132) ، وقال ايضا " من نور و .. منها الروح على الروح ...تبارك انسانك "(133).

3. الصورة الساكنة والصورة المتحركة :

الصورة الساكنة توصي بالثبات وعدم التفسير ، ونجد ان اغلب صور هذه المذكرات تدعو الى الثبات ، وما ذلك الا بسبب بناء هذه المذكرات (البناء الدائري) الذي لم يعتمد التسلسل والترتيب في الاحداث والزمن ، في حين وردت بعض الصور المتحركة التي تدعو الى تغير الانسان وانتقاله من نظرته المادية للحياة والكون الى النظرة الروحية للتعرف على الله ورؤيته في

موجوداته ، وهذ الصور بطبيعتها المتحركة والمتطورة تكون " الاكثر اكتمالا واهمية "(134).

فالصورة الاولى اكدت ثنائية الموت والحياة ووحدة الوجود ، من ذلك حديث الارقش مع الموت "الارقش : قل لي ، ما السر في ان الالم رفيق ملازم للموت ؟ ويقين انك لولا الالم الذي تلمس به كل ما تلمس لما كنت مكروها من الناس الى حد كرههم لك ، الموت انما يكشف الالم المخزونة في الناس ولا اخزنه فيهم ، فالناس يخزنون اللذة ، ومن شان اللذة المختزنة ان تتحول الما لانها مبتاعة بالالم .. "(135).

والصورة الثانية دعت الانسان الى تغيير نظرته ، وتعميق تعامله مع الهه وحبه له، وتغافي الحياة من اجل رضاه ، من ذلك "البشر يهربون من السكوت والتامل فانى لهم ان يدركوا الله ، والذين ينادون باسم الله من غير ان يدركوا بالتامل والسكوت من نيران يجدوه في انفسهم انما ينادون باسم لا مسمى له "(136).

4. صور بلاغية :

تعد الصور البلاغية اساليب وادوات في ابراز الفكرة وتصويرها ، وقد تنوعت ما بين صورة استعارية الى اخرى تشبيهية الى ثالثة كنائية الى مجازية ، ولا يمكننا استقراء تلك الصور في هذه المذكرات فهي كثيرة ، لكننا سنكتفي بذكر بعضها قاصدين التنويع في ذلك.

يجد قارىء مذكرات الارقش صورا تشبيهية كثيرة ، اعتنى بها المؤلف ليبرز افكاره ويقدم اراءه، وقد جاءت تلك الصور لتاكيد المعنى وتطويره ، فضلا عن التزيين الذي صاحب تلك الصور ، حتى غدت صفحة يجول فيها الخيال باحثا عن افاق توصل الى المعرفة ، من ذلك نقرا قوله "يساورني اليوم شعور ما اذكر ان عرفته من قبل ، ولعله الحزن ، فكان قلبي غير قلبي ، ودمي غير دمي ، وحركاتي وانفاسي ففي كلها انكماش وارتعاش وفتور ، وكأن الاذن ملت السماع ، والعين ملت البصر ، او كأنهما تخشيان ان تسمع الواحدة وتبصر الاخرى غير ما تشتهيان ، بل عكس ما تشتهيان"(137)، ونرى الصورة التشبهية هنا قد امتزجت مع الصورة الاستعارية في قول (ملت) ، والصورتان بذلك قد كشفت المعنى الذي يريد الراوي ايصاله.

ومن ذلك ايضا حديثه عن وصول ملك من الملوك في الشارع وتزاحم الناس لرؤيته ، فوصفهم بقوله "فكانهم رجل من الجراد ، والذين على الارض يتدافعون بالمناكب ويشرئبون بالاعناق"(138)، لذلك نرى ان التشبيه الذي قصده الراوي جاء لصقل الشكل وتطوير اللفظ ، وجاء بمهمة تقريب المعنى الى الذهن بتجسيده حيا ، فهو ينقل اللفظ من صورة الى اخرى على النحو الذي يريده ، فقد اراد هنا صورة متداعية في القبح والتفاهة التشبيهية متناهية في الجمال والاناقة من خلال تشبيه الشي بما هو ارجح منه حسنا(139) ، من ذلك تشبيه قطته بـــ(الكعكة) "حتى اذا التقت عيناي عينيه وصادف في نظري ارتياحا اليه قفز الى حضني والتف في شكل كعكة ساترا وجهه بيديه ، ثم اخذ بالحزفرة وكانه بذلك يشاء ان يذكرني بوجوده ويسالني الا اطره من فكي "(140).

اما الصورة الاستعارية التي تنقل المعنى من لفظ لاخر ، واحداث معنى جديد في اللفظ ، وجعل الكلمة ذات دلالة لم يجعل لها في اصل اللغة ، فقد جاءت من اجل الابانة والتوسع في استعمال الالفاظ ، فضلا عن اضفاء حلية جديدة تكتسبها الالفاظ لتؤدي معنى جديدا تستطيب به النفس ، ويعلو به الفكر(141).

ومن الصور الاستعارية الجميلة في هذه المذكرات "الا اغمضي عينيك ايتها الحرية واشيحي بوجهك عن الناس ، ثم لا تعجبي لهم ، ولا تعتبي عليهم ، ولا تدينهم بجهلهم ، ولا تحرفي شفاههم كلما تلفظوا باطلا باسمك القدوس ، فشفاههم لا تنطق بما في قلوبهم "(142).

وقد ظهرت اساليب اخرى بلاغية ما بين فنون للبديع كالطباق (الليل/النهار) ، (الموت/الحياة) و (التفاؤل / والتشاؤم) وهو كثير ، وظهر ايضا بعض فنون علم المعاني من تقديم وتاخير ، وفصل ووصل ، بحيث افادت المعنى ما بين تقرير مرة وتاكيد مرة اخرى واهتمام مرة ثالثة ، وقد جاءت هذه الوسائل الدلالية بوصفها "الوسائل التي يحاول بها الاديب نقل فكرته وعاطفته معا الى قرائه وسامعيه "(143)، وهي تقوم على الكمال والتاليف والتناسب(144) ، ولها قدرة على نقل الفكرة والعاطفة بامانة وصدق ، فالصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية ، وكل ما نصفها به من روعة وقوة انما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل

الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتقصير ، فيه روح الاديب وقلبه ...(145).

5. الايقاع :

إن الايقاع عبارة عن مجموعة اصوات وتعابير تضفي بالدلالات ، وهو في الشعر يقسم على خارجي يشمل البحر والقافية ، وداخلي يشمل التكرار والتجمعات الصوتية، وفي صدر دراستنا لهذه المذكرات سنتناول الايقاع ولكن بصورة اخرى ، فليس الايقاع هنا مجموعة اصوات ودلالات انما هو ايقاع المكان والزمان كما درسه بعض الباحثين(146).

ففي البنية الحكائية وتقنيتها يوضح الايقاع بجانبين:

الاول: الايقاع المكاني.

الثاني: الايقاع الزماني.

وجدير بالذكر ان الايقاع الاكثر متعة ـــ كما وصفه بعض النقاد ـــ هو الايقاع الـــ(عقلي وجمالي ونفسي) ، اما عقليا فلتاكيده المستمر ان هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل ، واما جماليا فانه يبدع جوا من حالة التامل الخيالي ، واما نفسيا فان حياتنا ايقاعية المشي والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه(147).

جاء التحرك من مكان لاخر في هذه المذكرات بشكل ايقاعي غير منتظم ، لان الامكنة التي تحرك فيها (الراوي = الشخصية) منها واليها لم تشكل مسرح احداث المذكرات ، وهي في ذلك تبين وتشكل العمق الفلسفي لتلك الاحداث كما يراها الكاتب ، فتنقل الراوي من مكان لاخر لحل ازمته ومشكلته ولم تجد شيئا في نهاية الامر ، فما اراده الراوي لم يثبت في ساحة الناس وفكرهم ، ولذا فالشخصية في هذه المذكرات قد تحركت في عالمين: عالم مرئي ظاهري (وهو العالم الخارجي) ، ويلاحظ ان ايقاع المذكرات في هذا العالم بدات من الشارع الى المقهى الى المستشفى ثم الى المقهى ثم الى الشارع مرة اخرى ، ولذا فقد تشكل ايقاع دائري منتظم الحركة والدوران من اول المذكرات الى اخرها، الامر الذي جعل بناء المذكرات محكما(148).

والعالم الثاني خفي باطني (وهو العام الداخلي) ، وقد جاء الايقاع هنا بخطين متوازيين الاول للحركة المكانية والثاني للحركة الداخلية النفسية

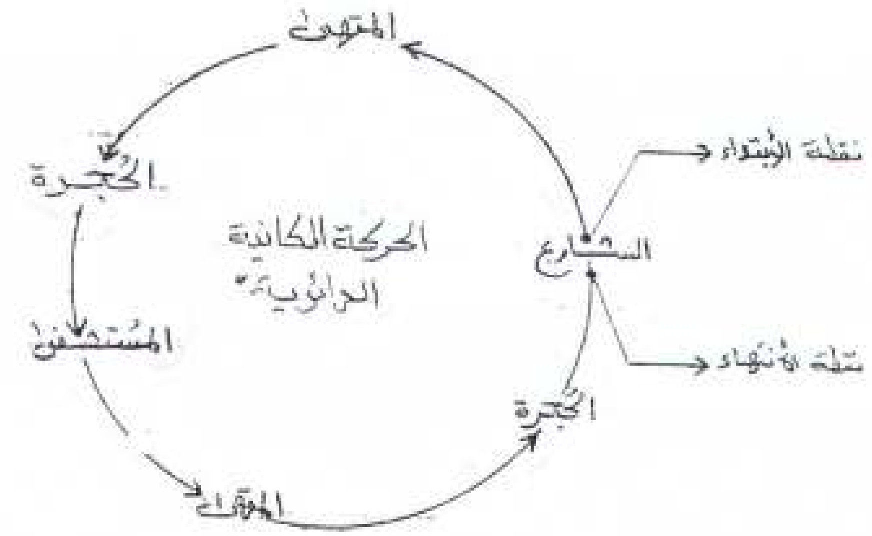
الممثلة بتلك الدوافع والنوازع التي تظهر صورة (الشخصية = الارقش) وتفضح صورة الخارج الممثلة بما حول الارقش.

ونلحظ بان العالم الاول الخارجي يرصد المكان والزمان اللذين يتحرك فيها البطل بتوجيه من العالم الخفي الداخلي الذي يدفعه لتسوية حساباته مع الخارج (المحطين به).

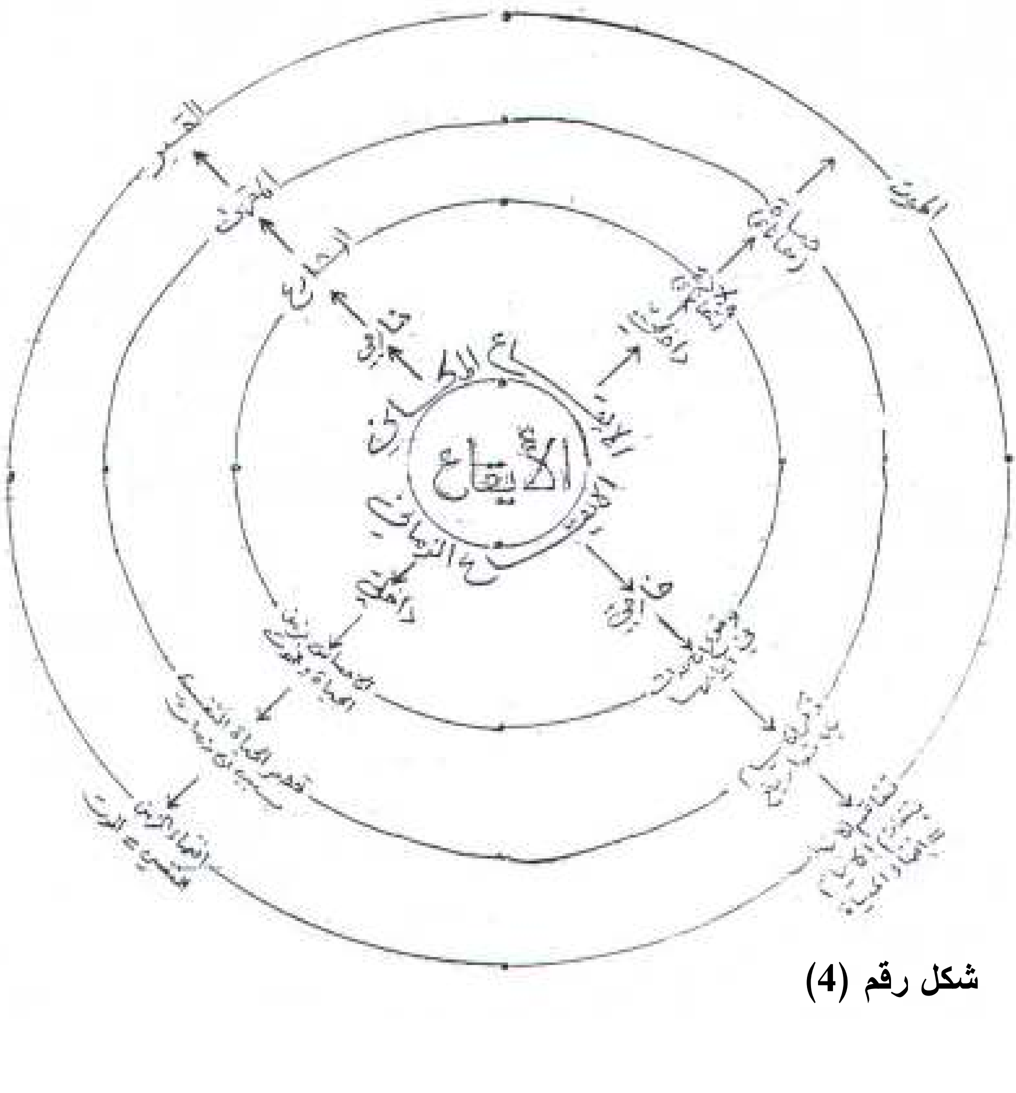
وقد تمثل ايقاع العالم النفسي اللاواعي للارقش منذ ولادته وحتى موته ، ذلك الايقاع الذي مثّل معاناته وازماته وآلامه الدفينة التي شكلت بالتالي فرديته ومزاجيته وهويته ورؤيته القاصرة لمسار التغير الاجتماعي والحضاري(149). وقد عكس تعامل (الارقش) مع الزمن ، حركة الايقاع المدفون الكامن من العاطفة والمشاعر في الاعماق ، هذه المشاعر الذي تظهر وتختفي تبعا لشكل الواقع الجديد الذي واجهه.

وتاتي حركة الايقاع الزمني للارقش حركة غير منتظمة وغير مكتملة لانها اهملت الترتيب المتسلسل للايام ، واغفلت ذكر التاريخ الذي يحدد الزمن مدار المذكرات ، وقد ذكرنا سابقا بان اهمال الترتيب الزمني واغفال التاريخ جاء ليجد فلسفة المؤلف ويقدمها ، ويكون اكثر استيعابا للاراء والمواقف.

ويمثل شكل رقم (3) الحركة المكانية الدائرية التي تحرك بها الارقــش، وقد كانت حركة دائرية ثابتة منتظمة، مما ادى الى بناء محكم للنص، ويمثــل شكل رقم (4) الايقاع بنوعيه المكاني والزماني، كل منهما لديه جانب داخلــي والاخر خارجي ، وكلها قادت الى نتيجة واحدة : الانتماء المأساوي للموت.



شكل رقم (3)



شكل رقم (4)

6. اللغة :

تعد اللغة من الوسائل المهمة في توصيل الفكرة ، وهي الاداة التي تعبر عن إمكانية بيان فاعلية اللغة من جوانب عدة ، ناخذ منها (الاسلوب ، التكرار ، اسلوب النداء، اسلوب التقديم والتاخير ، اسلوب الاستفهام).

- فمن ناحية الاسلوب ، اختصر المؤلف التقارب الدلالي بين المفردات الى افعال تدل على الحركة ، ومن تلك الافعال (ادركت ، يستحلون ، وصفت، نقشت ، تابى ، تزول ، تطيع ...الخ) وقد جاء التعبير بالاسلوب هنا بكلمات سهلة ولكنها في بعض الاحيان تكون مدنية نظرا لابتعادها عن اللغة الفصيحة، وقد خففت حدة الحوار بفضل الاسلوب المباشر والجمل القصيرة. وقد نهج المؤلف اتباع اسلوب الاختلاف بين المفردات فمنها ما كانت سلبية ممثلة بالكلمات المنفية : (لا تلفظ ، لا يولد ، لا تتحرك ، لا انسان ، لا غير ، لا عواطف) ومنها ما كان فاعلا ايجابيا ، وهذا الاسلوب هو " اسلوب فني يبرز المعنى ، فالمفردات السلبية عبارة عن لغة عاجزة لبطل عاجز تجاه قضية ما والمفردات الايجابية هي عبارة عن لغة حازمة لبطل حازم على ان يتخلص من الاستسلام للياس والهوان "(150).

- اما من ناحية التكرار فلكل كلمة "مجال من التاثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التي توجد فيها والتاثير الذي تولده الكلمة فعلا عبارة عن توفيق بين احد تاثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها "(151). من ذلك تكرار الافعال : (سكت ، يتكلمون) التي تكررت معا اكثر من اثنتي عشرة مرة فضلا عن مشتقات الفعل (سكت).

وقد يكون تكرار الاسماء تاكيدا على صاحبه وما يتصف به لان لهذا التكرار منزلة عند المكرر ، واكثر الاسماء تكرارا في هذه المذكرات (شين ، وسنحاريب ، الارقش) ، والمتامل لهذه المذكرات لا يجد حرجا وصعوبة في ايجاد ومعرفة كنه تكرار تلك الاسماء.

- ومن الجوانب الاخرى (النداء) الذي لا تكاد صفحة تخلو منه ، وياتي تكرار النداء لاشعار القارى بقيمة المنادى في شخصية المنادي وياتي النداء تاكيدا لتلك اليمة ، ومن ذلك تكرار النداء بحرف (يا) في الورقة ذات الصفحتين (90 ،91) من المذكرات ، تكررت خمسا وثلاثين مرة: "يا نبضة الخالق في المخلوق ..... يا مجمع الازال والاباد ... يا مركب الاحزان والافراح.."(152).

• ومن ذلك ايضا (الاستفهام) الذي يوحي بالتعرف عن المجهول ، من ذلك: تكرر (قل لي من انا) في قوله: "فضمت بعضي المجهول حائرا . ثم عاد فسال: ومن انا ؟ فلم يحرز جوابا سوى الصمت العميق ، لذلك امتعض غيظا وكرر سواله بحدة قل لي من انا ، فانت تعرف اسراري وانا اجهلها .. ثم قال مهددا قل لي من انا ؟ او اطلق سراحي ، وقل لساني من عقاله ، فقد مللت الكوت "(153).

ـ نقد مذكرات الارقش :

تتالف مذكرات الارقش من ثلاثين ورقة من القطع المتوسط ، عدها بعض النقاد رواية، ودها آخرون قصة(154)، ويمكننا القول أن هذه المذكرات ليست رواية ولا قصة ، فهي ليست رواية لانها تفتقر الى عناصرها الرئيسة من الحدث وتصاعده ، ومن الشخصيات وكثرتهم ، ومن الحجم والمساحة التي تشغلها الشخصيات ، وخلوها من اهم عنصر في الرواية (الازمة = الحبكة) ، وهي ليست قصة كذلك لان جوهر "كل فعل قصصي او (حبكة) هو الصراع الذي قد يكون نضالا جسديا بين شخوص متخاصمة او مجموعة شخوص "(155).

وللقصة وعملها تسلسل منطقي يفترض وجوده في الاعمال القصصية، ففي بدء سياق (الفصل القصصي) توجد حالة من التوازن بين الاطراف المتصارعة ، ثم تكرار استقرار الموقف الاستهلالي حادثة مثيرة ويبدا الصراع ، ويشد الصراع من خلال طور من اطوار (الفعل القصصي) المتصاعد الى ان تاتي (الذروة) او حادثة حاسمة تعرف بـــ(الازمة) ، وتقود خاتمة النضال لمصلحة الشخصية الرئيسة او عليه ، وبعد ذلك تقود مرحلة قصيرة من خاتمة العمل التي تتضاءل فيها شدة الصراع الى الخاتمة او الحل، ثم يعاد بعد ذلك التوازن الى العمل القصصي(156).

واذا لم تكن المذكرات لا رواية ولا قصة فالى أي الفنون الادبية تنتمي ؟ ولكي نتلمس الاجابة ، ننطلق من العنوان ، فعنوان العمل هذا هو (مذكرات الارقش) ، اذن فهي (مذكرات) لان الكاتب ارادها ان تكون مذكرات والا لاسماها تسمية اخرى فلو كانت رواية لاسماها (رواية الارقش) ... وهكذا ، هذا من ناحية.

اما من ناحية اخرى فيمكننا عدّ العنوان هو عنوان موجه من المؤلف، فالمولف قد تدخل في تحديد الفن الذي انتجه لقرائه ، وهو بذلك يعد موجها للقراءة ، حتى في اسناد النتاج الادبي الى خانته التي ينتمي اليها.

بقي لنا ان نعرف هل تقترب هذه المذكرات من اليوميات ، ام تفترق عنها ؟ لابد من الاشارة بان فن (المذكرات) لديه نقاط تلاق كثيرة مع فن (اليوميات) لان كليهما تعبير عن مضمون واحد وهو سرد الاحداث الشخصية التي يمر بها المؤلف ، لكن هناك خيوط دقيقة يمكن تلمسها للتفريق بين هذين الفنين ، من ذلك ان اليوميات سرد الوقائع التي مر بها الشخص دون ذكر لترتيب او تسلسل زمني ، فالكاتب يتحدث عما يعنى له الحديث عنه، كأن يصف رحلة له في بلد اجنبي، اما المذكرات فهي ملتزمة بذكر الايام وتاريخها مع التسلسل والترتيب.

ولا يفوتنا ان نذكر ان طغيان الفكرة ومضمونها على نواحي الرواية الفنية الاخرى ، وعدم وجود ترابط بين الاحداث ترابطا مقنعا وانما يخضع لهوى المؤلف ومزاجه ، فضلا عن ان الشخصية هي شخصية وهمية خيالية غير موجودة اقتصرت على الوصف الخارجي لها ، كل تلك الاسباب وغيرها ادت بابتعاد هذه المذكرات عن ميدان الرواية وعن ميدان القصة.

والان نعرض مدى بروز تقنية القناع في مذكرات الارقش فنقول :

- مثلت هذه المذكرات ماساة شطر الانسان بين شهوة حيوانية وما بين تعرف روحي الهي وهذه هي شخصية نعيمة الذي كان يعاني من ها التمزق والانشطار ، فضلا عن انه كان ياتي من الصراع الناتج عن الازدواجية في الانسان.

- تتجلى الثنائية واضحة داخل مذكرات الارقش ، بين نعيمة من جهة والارقش من جهة اخرى ، ففي التوطئة يتحدث نعيمة بضمير الغائب عن الارقش ، لان نعيمة هو المتحدث فهو يمثل الانا المتكلمة كما يتجلى ذلك من الضمائر ، يقول في فاتحة التوطئة "لجات مرة وصديقا لي الى مقهى عربي في نيويورك لنحتمي فيه من المطر "(157) فهو يتحدث هنا عن اناه الخاصة، اما حيثما يتحدث عن الارقش نرى الضمائر تنحى منحى اخر إذ يتحول الضمير الى ضمير الغائب من ذلك "واما طريقة الارقش في تدوين مذكراته بذكره ايام الاسبوع لا غير "(158).

- تاكيدا للفصل ما بين الاثنين (نعيمة / الارقش) عد نعيمة الى توطئة قدم فيها الاخر بوصفه شخصا مستقلا عنه ، وقد وقع ذلك التقديم بحرفين من اسمه (م.ن) ، وفي القناع لا تقدم الشخصية المتخذة قناع من شخص اخر حتى لو كان المبدع نفسه ، وانما تقدم نفسها بنفسها. وفي نهاية المذكرات عمد نعيمة الى تكملة للمذكرات تحت عنوان (الى الارقش) وقعها باسمه كاملا بل وبخطه هو ، مع ذكر المكان (بسكنتا – لبنان) ومع ذكر الزمان (10-تشرين الاول-1949) وكأن التكملة والتوطئة لشخص هو نعيمة والمذكرات لشخص اخر ، فضلا عن ان المذكرات لم توقع اصلا وهذا ما يزيد من احتمالية عدم ظهور تقنية القناع داخل هذه المذكرات.
- التمايز واضح بين نعيمة والارقش ، من خلال الضمائر ، إذ احتفظ نعيمة باناه المتكلم ، بينما تحول ضمير الارقش الى الخطاب (انت) ، فاذا كان ضمير الارقش في التوطئة غائبا فهو في التكملة خطابا "الان وقد مسحت قلمي من مذكراتك يا ارقش ، تتراجع بي الذاكرة اثنتين وثلاثين عام الى الوراء"(159) ، وهكذا يسقط احد الشروط الاساس في تقنية القناع وهو التوحد ما بين المؤلف وقناعه فالتطابق يجب ان يكون تاما بينهما ، بحيث يصبح من الصعب الفصل بينهما (لن اكون حتى تكون انت انا).
- يجب أن يتحلى ضمير المتكلم بمساحة كبيرة على الاقل في النص الذي فيه قناع ، حتى يحصل ذوبان المؤلف داخل الشخصية المتقنع بها ، وبذلك يصبح لضمير المتكلم سيطرة تامة داخل النص ، ويجب ان يبقى مسيطرا طوال العمل ، واي خلل في ذلك سيؤدي سلبا على القناع مؤديا الى خرقه وهنا حصل كثيرا تجاوز للضمائر ، ففي هذه المذكرات يتحدث الارقش بضمير المتكلم لكنه يخرقه احيانا من خلال الضمائر الاخرى ، وكأن نعيمة نسى او تناسى ان صاحب المذكرات هو المتكلم ، وبذلك انحرف القناع وضعف ، من ذلك "احد الايام ضاع كل شي ضاع الارقش ، ضاع الارقش ، ضاعت عزلته المؤنسة ودنياه الفسيحة الحافلة بالرى .."(160) فالمتحدث هو الارقش ، والمتحدث عنه الارقش ايضا ، وان كان ذلك التفافا وتلاعبا في الاسلوب الا انه هدمٌ للقناع.

بقي ان نبين هل الارقش شخصية حقيقية ام شخصية من نسج الخيال ؟ يمكن القول ان (الارقش) بالنسبة لعالم النص هو شخصية يجب معرفة رؤيته للحياة والكون، ويجب معرفة شخصية خيالية وهمية لا اصل لها في الدنيا

الواقع ، وهذا متاتٍ من افكار نعيمة التي تنزع نزعة روحانية ، ونجد ان شخصية الارقش شخصية تجريدية مبتورة الصلة بالحياة الارضية هذا من جهة، ومن جهة اخرى يمكننا الذهاب الى ان مذكرات الارقش ما هي الا وقائع يومية لقصة واقعية شانها شان أي قصة في حياتنا اليومية ، والدليل على ذلك تلك التوطئة والتكملة التي اتى بها نعيمة لتوضيح شخصية الارقش (وكأنه يسلط الضوء ليجلي حقيقتها)، والذي نذهب اليه هنا ان (شكيب) قاتل عروسه هو نفسه (الارقش) ، لماذا لان لا يمكن ان يتقنع نعيمة بشخصيتين كل منهما تختلف عن الاخرى (فالارقش) يحب الله ويحب الناس ويكره القتل والحرب ويشمئز من قتل فار امامه ، والاخرى (شكيب) قالت قتل عروسه في ليلة زفافها ، فشكيب حينما قتل عروسه هرب وبعد مرة من نشر تلك القضية في الصحف والمجلات ، التجا (شكيب) الى المقهى بلا اسم او عنوان او هوية او أي شي يثبت شخصيته فلقب بالارقش واصبح علما له ، وهذا ما يفسر سر احتفاظ الارقش بالصحيفة التي ذكرت فيها تلك الجريمة واوردها نعيمة في نهاية المذكرات ، وما يثبت ذلك ايضا موقف الارقش من الزواج.

لذلك فالقناع هنا في هذه المذكات ضعيف جدا لانعدام (السمة الدالة) فكيف يقوم نعيمة بالتحدث بافكار تاملية عن الكون والحياة مشفعا بشخصية (شكيب = الارقش) التي اقترفت جريمة قتل واختفت وتعالت على الانسان وزهدت بنفسها ، فاختيار الشخصية القناعية هنا لم يكن موقفا ، وهذا ما جعله يتنافى مع احد شروط القناع.

- <u>ملاحظات ختامية :</u>

ـ ان القناع في الاصل – في اصل وصفه – خاص بالنساء ولا يقال للرجل متقنعا الا اذا كان متدرعا بالجديد ، ورواينا بان الدلالة خاصة بالراس الا اذا كان الامر معنويا.

ـ ان القناع اصطلاحا هو اختيار الشاعر لشخصية يحملها اراءه والامه ويتحدث عن نفسه بطريقها وبوساطتها ، والقناع لا يتحدد بالشخصية التاريخية وحسب ، كما قصدها بعض النقاد المعاصرين ، بل يتعدى ذلك الى انماط اخرى.

ـ ان القناع في جذوره اصل مسرحي ، كأن تلبسه الجوقة الموسيقية لتضفي جوا خرافيا على المسرح ، ثم انتقل القناع من هذه الجوقة الى الممثلين ، هذا في الادب الغربي ، اما في الادب العربي فقد كان القناع

موجودا – ببداياته – في الادب العربي القديم ، ولكن النقاد القدامى لم يصطلحوا عليه بهذه التسمية انما عرف بتسميات متعددة منبثقة من بيئتهم ومن طبيعة معيشتهم .

ــ ان للقناع شروطا يعرف بها ، منها توفر السمة الدالة التي رايناها من اهم السمات التي تميز القناع عن غيره فضلا عن شروط اخرى كالموضوعية والاندماج والاتحاد وغيره.

ــ إن العامل الفني كان من اهم العوامل التي دعت الشعراء الى استخدام تقنية القناع فقد شعر المبدعون بضرورة الارتقاء بنتاجاتهم الى عالم التمثيل الموضوعي، فوجدوا القناع وسيلة تعبيرية فنية موضوعية توصلهم الى ما يطمحون اليه ، ومثلت العوامل الاخرى مرتبة ثانوية كالعامل السياسي والثقافي والذاتي وغيرهم.

ــ يتحدد شكل القناع من خلال تعدد الاصوات، والحركة والصراع اللذان يعدان جوهر الدراما ، وانهما العنصر الاساس في تشكيل قصيدة الدراما ، لاننا وجدنا اقتراب الشعراء من القصيدة الدارمية باستخدام القناع في قصائدهم.

ــ ان هناك عيوبا تلحق القناع وتنحرف به ، لتخرجه عن نطاق شروطه وسماته ، ومن اهم تلك العيوب هو خرق الشاعر لقناعه من خلال غلبة صوته على صوت قناعه وتزاحم (الانا) التابعة للمؤلف مع (انا) القناع، حتى تنهي القناع بتفتته او انحلاله او سطحيته.

ــ القناع قسمان : منها ما يرجع الى الشخصية ، والاخر ما يرجع الى المعنى ، وتوصلنا الى ان القناع لا يقتصر على الشخصية التاريخية حسب ، بل يتجاوز ذلك الى انواع اخرى عديدة.

ــ ان القناع بوصفه مصطلحا يختلف عن غيره من المصطلحات القريبة جدا من مدلوله ، فالباحث للوهلة الاولى لا يجد فرقا بين تلك المصطلحات ومصطلح القناع لتضمنها بعض دلالاته ، ولكن اذا ما تامل فيها لوجد فروقا دقيقة وخيوطا رفيعة تفرق بينها وبينه ، فقد راينا ان القناع (Mask) يختلف كليا عن القناع (persona) فالاول قناع للشعر والثاني قناع للمسرح ، والقناع لا يعبر عن الاستعارة لان كلا منهما يعتمد على شي مخالف للاخر ، والقناع ليس رمزا بالمفهوم الخاص فكل قناع رمز وليس العكس ، وليس القناع تجرديا ولا اسطورة ولا مرآة ولا تشخيصا ولا غير ذلك ، لكنها جميعا

تصب في محتواه وتغذي دلالاته ، لذلك جاء المخطط رقم (1) ليوضح لنا علاقة القناع بغيره من المصطلحات .

ــ القناع قسمان : قناع جزئي وقناع كلي تام ، اما الاول فيمكن اطلاقه على ما ذكرنا من شان المصطلحات السابقة كـ (التجريد / التشخيص / التقمص / الاستبطان ...) وانما كانت اقنعة جزئية لانها لا تمثل مصطلح (القناع) بوصفها تقنية شاملة انما تمثل جانبا من جوانبه ، اما القناع الكلي التام فيتمثل بتلك المصطلحات مجتمعة – ان صح التعبير – فالشاعر لا يتقنع شخصية ما الا بعد ان يتوحد معها ويتلبس بها ويستبطنها ويتخذها رمزا تجريديا.

ــ ان القناع يختلف عن شخصية قناع المسرح ، في انه غير مستقل عن الشعر لانه اتحاد به ، اما شخصية قناع المسرح فهي مستقلة عن المؤلف ، لان لها مواقفها المتفردة التي لا تطابق كاتبها بالضرورة .

ــ ان القناع رمز الشاعر المتحد به مع شخصيته وهو مختلف عن الشخصية التاريخية التي تاتي رمزا للدلالات في الافكار والمواقف ، وهي ذات وجود خارجي عن الشاعر بمعنى انها منفصلة عنه .

ــ ان للقناع دلالتين: الاولى دلالة ظاهرة تتمثل بالسمة الموضوعية التي تبدو للقناع من خلال التعبير عن الالام والمعاناة التي تشترك فيها معظم التجارب الانسانية . والثانية: دلالة باطنة تتمثل في السمة الذاتية التي ارادها الشاعر من تقنعه ، ويتمثل ذلك بوساطة تعبير القناع عن الالام والمشاكل والتداعيات التي تخص الشاعر نفسه.

ــ ان مذكرات الارقش ليست قناعا كليا تاما اتخذه نعيمة للتعبير عن ارائه وفلسفته ، وذلك لانه خرق قناعه بتدخل (اناه) وطغيانها على (انا) (القناع = الارقش) ، لذلك مثّل القناع هنا في هذه المذكرات قناعا جزئيا ، حاول فيه الكاتب تقنع شخصيته لكنه لم يفلح في ذلك.

ــ ان الارقش شخصية وهمية لا مكان لها على ارض الواقع ، وربما عانت تلك الشخصية كما تخيلها الكاتب ، ربما عانت من طيغان الظلم ومن ابتعاد الناس عن معرفة الله ومن حب الناس للمال ، فضلا عن العزلة والسكوت.

ــ ان شخصية الكاتب (نعيمة) قد اتفقت قريبا او بعيدا مع شخصية (الارقش) فكلاهما يحب الله ويبحث عن رضائه ، ولكن بفلسفة خاصة تكره المال والزواج ، وتحب الصمت والخمر وقراءة الانجيل .

ــ اتسمت هذه المذكرات ببعض الظواهر الفنية التي اكسبتها هيكلية فنية وبنائية محكمة من ذلك على صعيد البناء والصور والايقاع واللغة .

ــ ان اللغة واسلوبها كان لها شان كبير في اجلاء فلسفة نعيمة التي اراد تمريرها من خلال لفظه السهل الموحي والدال لمضمونه ، فلم نر الاسلوب قد تقعر او انحدر الى تعقيد اللفظ وانغلاقه ، بل انحدر الى اسهل الالفاظ والينها فضلا عن بعض ما تخلل ذلك الاسلوب من بعض الالفاظ العامية ، التي نرى بانها لم تات الا لتوكد الفكرة وتبتها.

ــ ان هذه المذكرات ليست رواية ولا قصة ، بل هي نوع من اليوميات ، لكنها تفترق عن اليوميات في كونها سرد وقائع الايام متسلسلة ايامها وتواريخها ، في حين ان اليوميات سرد الوقاع دون شرط ترتيبها مع تواريخها وايامها.

ــ يمكن عدّ هذا النتاج نصا موجها ، فالمؤلف قد اختار عنوان (مذكرات الارقش) لذلك فهي (مذكرات) لان المؤلف ارادها بهذه الصيغة، وهذه المذكرات ليست الا وقائع سردها المؤلف ، وليست قناعا تاما كما اراد لها ، فضلا عن كون شخصية المؤلف هي نفسها شخصية (شكيب) الذي قتل عروسه وهو نفسه (الارقش)، وان شخصية الارقش شخصية مخلوقة وليست مستدعاة ، فكل ملمح في القناع لابد من مطابقته للمؤلف ، وهنا قد جاءت الملامح كلها لتقول ان المؤلف قد افتعل تلك الشخصية لتعبر عن ارائه وفلسفته ورؤيته للكون والعالم.

هوامش القسم الثالث

- **<u>تراجيديا الصمت : فاعلية النص السردي المسرحي .</u>**

1. مسرحية (زوار الليل) ضمن كتاب : المسرحيات (1964 – 1988) الأعمال الكاملة ، علي عقلة عرسان ، دار طلاس ، دمشــق ، ط1 ، 1989 : 2 / 803 – 840 .

- **<u>البنـاء السردي في الرواية العربية الحديثة .</u>**

1. **لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، ودار بيــروت ، بيــروت ، 1955 ، ج14 (مادة ب ن ي) : 93-94 .**
2. **عيار الشعر محمد بن احمد طباطبا العلوي، ترجمة : طه الحــاجري ومحمــد زغلول سلام، شركة فتى للطباعة ، القاهرة، 1956 : 11 .**
3. **البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الروايــة العراقية المعاصرة)، عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988 : 17 .**
4. **الشمس والعنقاء / (دراسة نقدية في المنهج والنظريــة والتطبيــق)، خلــدون الشمعة، مطابع الاديب، دمشق ، 1974 : 13 .**
5. **البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 18-19 .**
6. **ينظر : تاملات في عالم نجيب محفوظ محمود امين العالم، الهيئــة المصــرية العامة للتاليف والنشر،1970 : 95 .**
7. **مذهب للسيف ومذهب للحب (رؤية نقدية جديدة لادب نجيب محفوظ من خلال روايته ليالي الف ليلة، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1985 : 119-120 .**
8. **تاملات في عالم نجيب محفوظ : 117 .**
9. **الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، جورج طرابيشي ، د.ت : 42 .**

10. رواية الطريق ، نجيب محفوظ ، دار القلم ، بيروت، ط1، 1972 : 14 .
11. المصدر نفسه : 20 . وينظر: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية :43 .
12. المصدر نفسه : 45-46 .
13. ينظر: الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ سليمان الشطي، طباعة المطبعة العصرية، الكويت، ط1، 1976 : 229 .
14. رواية الطريق : 15-19 .
15. المصدر نفسه : 77 .
16. المصدر نفسه : 213 .
17. رواية الطريق : 214-215 .
18. القصة العربية والحداثة ، صبري حافظ ، الموسوعة الصغيرة ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية ، بغداد ،1980 : 146-148 .
19. اتحدث اليكم ، نجيب محفوظ ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1977 : 206 .
20. المصدر نفسه : 152
21. ينظر: الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ : 236،237
22. ينظر: المصدر نفسه : 231،234
23. لسان العرب ، مادة (س ر د) : 211/3 .
24. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت ، ط2، 1984 : 198 .
25. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 161
26. ينظر: المصدر نفسه 168
27. ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ، عدنان خالد عبد الله ، ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1، 1986 : 89
28. رواية الطريق : 22
29. المصدر نفسه : 149
30. ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 176 .

31. ينظر: البناء الفني للرواية العربية في العراق (بناء السرد) ، شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1964 : 187
32. المصدر نفسه : 112
33. ينظر: المصدر نفسه : 187
34. رواية الطريق : 194 .
35. بناء الرواية ، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 : 29
36. المصدر نفسه : 132
37. عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال اونيليه، ت: نهاد التكرلي، مراجعة : فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ، 1991 : 78
38. رواية الطريق : 133
39. المصدر نفسه : 168
40. المصدر نفسه : 133
41. المصدر نفسه : 141
42. المصدر نفسه : 191
43. المصدر نفسه : 46
44. المصدر نفسه : 22
45. المصدر نفسه : 157
46. عالم الرواية : 98
47. المصدر نفسه : 107
48. رواية الطريق : 31
49. المصدر نفسه : 94
50. النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي)، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط2 ، 1985 : 57 .

51. رواية الطريق : 159

52. المصدر نفسه : 194

53. المصدر نفسه : 152

54. انظر: النهايات المفتوحة : 75

55. رواية الطريق : 203

56. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : 239

57. رواية الطريق : 194

58. المصدر نفسه : 105

59. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 27

60. ينظر: النهايات المفتوحة : 39

61. المصدر نفسه : 31

62. المصدر نفسه : 32

63. عالم الرواية : 144

64. ينظر: المصدر نفسه : 27

65. ينظر: رواية الطريق : 194

66. بناء الرواية : 30

67. ينظر: المصدر نفسه : 30

68. رواية الطريق : 5

69. المصدر نفسه : 223

70. عالم الرواية : 45

71. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : 271

72. ينظر: بناء الرواية : 26

73. ينظر: المصدر نفسه : 28-29

74. ينظر: بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، ترجمة : فريد نطونيوس، منشورات عويدات، القاهرة، ط1 ، 1971 : 98

75. ينظر: بناء الرواية : 44-45
76. رواية الطريق : 33
77. المصدر نفسه : 36-37
78. ينظر: بناء الرواية : 40
79. رواية الطريق : 7
80. المصدر نفسه : 14
81. ينظر: بناء الرواية : 41-42
82. رواية الطريق ، 36
83. المصدر نفسه : 45
84. المصدر نفسه : 21
85. المصدر نفسه : 33
86. ينظر: بناء الرواية : 54
87. المصدر نفسه : 56
88. المصدر نفسه : 65
89. رواية الطريق : 39
90. ينظر: بناء الرواية : 65
91. رواية الطريق : 154
92. المصدر نفسه : 168
93. مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا) ، سمير المروقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 : 89
94. ينظر: افكار واراء حول اللسانيات والادب ، رومان ياكوبسون، ت: فالح الامارة وعبد الجبار محمد ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 1990 : 76
95. رواية الطريق : 140
96. الالسنية والنقد الادبي ، موريس ابو ناضر : 88 .

97.رواية الطريق : 126
98.المصدر نفسه : 137
99.الالسنية والنقد الادبي : 86
100. رواية الطريق : 9
101. الالسنية والنقد الادبي : 89
102. المصدر نفسه : 86
103. رواية الطريق : 48
104. المصدر نفسه : 55
105. ينظر: الرواية والمكان ، ياسين النصير ، سلسـلة الموسـوعة الصـغيرة (57)، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية، بغداد، 1980 : 25
106. المصدر نفسه : 5
107. ينظر: الوجيز في دراسة القصص ، لين اولتبيزرز وليزلي لويس، ت: عبد الجبار المطلبي، سلسلة الموسوعة الصـغيرة (137) ، منشـورات وزارة الثقافة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 : 168
108. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 127
109. بحوث في الرواية الجديدة : 48
110. ينظر: مدخل الى نظرية القصة : 58-59
111. مذهب للسيف ومذهب للحب : 148
112. بناء الرواية : 91
113. رواية الطريق : 36
114. المصدر نفسه : 28
115. بناء الرواية : 76
116. رواية الطريق :126
117. المصدر نفسه :81
118. بناء الرواية : 77

119. الرواية والمكان : 44

120. رواية الطريق : 84

121. جماليات المكان ، جاستون باشلار ، مقدمة المترجم : غالــب هلســا ، دار الجاحظ للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الحريــة للطباعــة، بغداد، 1980 : 7

122. المصدر نفسه : 10

123. اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، احسان عباس ، سلسلة عالم المعرفــة ، الكويت ، ط1 ، 1985 : 135

124. رواية الطريق : 7

125. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 128

126. المصدر نفسه : 5

127. المصدر نفسه : 203

128. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : 208

129. معنى الاسلوب ، مدلتون مدي ، ت: صالح الحافظ ، مجلة الثقافة الاجنبية ، دار الجاحظ – بغداد، العدد1 لسنة 1982 : 72

130. النهايات المفتوحة :31

131. الادب وفنونه (دراسة ونقد) ، عز الدين اسماعيل ، دار الفكــر العربــي ، القاهرة ، ط6 ، 1976 : 191

132. اللغة والعالم القصصي ، جيفري لنج ومايكل شورت ، ت: صبار سعدون ، مجلة الثقافة الاجنبية ، دار الجاحظ – بغداد، العدد2 لسنة 1991 : 9.

133. جبرا ابراهيم جبرا : دراسة في فنه القصصي ، علي الفــزاع ، دار العهــد للنشر والتوزيع ، بغداد ، ط1 ، 1985 : 10

134. النقد التطبيقي التحليلي : 66

135. الوجيز في دراسة القصص : 138

136. النقد التطبيقي التحليلي : 68

137. الوجيز في دراسة القصص : 138

138. الادب وفنونه : 192

139. النقد التطبيقي التحليلي : 67

140. المصدر نفسه : 75

141. ينظر : بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، بدري عثمان ، دار الحداثة، بيروت ، ط1 ، 1986 : 218 ــ 219 .

142. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 274

143. بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : 274

144. الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ : 243

145. مدارات نقدية : في اشكالية النقد والحداثة والابداع ، فاضـــل ثـــامر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1 ، 1987 : 41

146. تاملات في عالم نجيب محفوظ : 124

147. قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ : دراسة تحليلية لاصـــولها الفكريـــة والجمالية ، نبيل راغب ، دار الكتاب ، القاهرة ، (د.ت) : 264 .

148. ينظر: الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ : 236-237 .

149. المصدر نفسه : 234 .

150. المصدر نفسه : 248 .

151. المصدر نفسه : 249 .

152. المصدر نفسه : 210 .

153. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 93

154. البطل المعاصر في الرواية المصرية : 21

155. المصدر نفسه : 39

156. صورة المراة في الرواية المعاصرة : 279

157. المصدر نفسه : 347

158. ازمة الجنس في القصة العربية ، غالي شكري ، الهيئة المصــرية العامــة للتاليف والنشر ، القاهرة ، 1971 : 79
159. المصدر نفسه : 90
160. الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ : 234
161. رواية الطريق : 183
162. المصدر نفسه : 33
163. الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ : 235
164. مذهب للسيف ومذهب الحب : 119-120 .
165. المصدر نفسه : 120
166. رواية الطريق : 32
167. المصدر نفسه : 28-31 .
168. رواية الطريق : 31
169. المصدر نفسه : 107
170. ينظر : عالم الرواية : 158-160 .
171. رواية الطريق : 35
172. ينظر : عالم الرواية : 167-168 .
173. رواية الطريق : 35
174. المصدر نفسه : 31
175. ينظر : عالم الرواية : 170-171 .
176. رواية الطريق : 46
177. المصدر نفسه : 7
178. ينظر : عالم الرواية : 174-176 .
179. رواية الطريق : 38-39 .
180. المصدر نفسه : 613
181. النقد التطبيقي التحليلي : 68

182. المصدر نفسه : 69 .

183. رواية الطريق : 31

184. النقد التطبيقي التحليلي : 70

185. رواية الطريق : 32

186. النقد التطبيقي التحليلي : 69

187. رواية الطريق : 46

188. النقد التطبيقي التحليلي : 71

189. رواية الطريق : 7-8 .

190. النقد التطبيقي التحليلي : 73

- سردية القناع : بنية الذاكرة ومستويات الدلالة .

1. لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، 1956 ، ط8 : 300 .
2. ينظر : المصدر نفسه : 300 ـ 301 .
3. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 : 297
4. تجربتي الشعرية ، عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، 1971 : 2 / 36-39 .
5. المصدر نفسه : 39
6. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، محمـد مبـارك ، منشـورات وزارة الاعلام ، بغداد ، 1976 : 6
7. المصدر نفسه : 147
8. المصدر نفسه : 148
9. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، احسان عباس ، سلسلة عـالم المعرفـة ، الكويت ، 1987 : 154
10. تجربتي الشعرية : 2 / 37

11. القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق) ، سامح الرواشدة ، بيروت ، ط1 ، 1995 : 10
12. الشمس والعنقاء (دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق)، خلدون الشمعة ، اتحاد كتاب العرب ، 1974 : 201
13. اتجاهات الشعر العربي المعاصر : 155
14. دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر النقدية في الشعر العراقي المعاصر)، محسن اطميش ، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، دار الرشيد، 1982 : 104
15. الشمس والعنقاء : 200
16. معالم جديدة في ادبنا المعاصر : كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية ، فاضل ثامر ، دار الحرية ، بغداد ، 1975 : 65
17. دير الملاك : 103
18. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ابراهيم حمادة ، دار الشعب ، (د.ت) : 212
19. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : 297
20. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : 212
21. القناع في الشعر العربي الحديث : 6
22. المصدر نفسه : 154
23. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق :147
24. المصدر نفسه :52
25. دراسة الادب العربي ، مصطفى ناصف ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، (د.ت) : 56
26. القناع في الشعر العربي الحديث : 10
27. الشمس والعنقاء : 201
28. تجربتي الشعرية : 2 / 39
29. المصدر نفسه : 2 / 38

30. المصدر نفسه : 2 / 38
31. دير الملاك : 103
32. الشمس والعنقاء : 209
33. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق : 146
34. معالم جديدة في ادبنا المعاصر : 266
35. المصدر نفسه :271
36. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق :150
37. دير الملاك : 104
38. القناع في الشعر العربي الحديث : 131
39. الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، عـز الـدين إسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981 : 79
40. المصدر نفسه : 279
41. القناع في الشعر العربي المعاصر : 172
42. دير الملاك : 103-104
43. القناع في الشعر العربي الحديث : 49
44. المصدر نفسه : 50
45. معالم جديدة في ادبنا المعاصر : 271
46. القناع في الشعر العربي الحديث : 51
47. المصدر نفسه : 57
48. المصدر نفسه : 92
49. القناع في الشعر العربي الحديث ، الرواشدة : 16
50. المصدر نفسه : 16
51. ينظر : المصدر نفسه : 157-171 .
52. القناع في الشعر العربي الحديث ، الزبيدي : 27
53. المصدر نفسه : 39

54. دير الملاك :104
55. اتجاهات الشعر العربي المعاصر : 154
56. دير الملاك : 104
57. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق : 146
58. المصدر نفسه : 150
59. تجربتي الشعرية : 2 / 430
60. المصدر نفسه : 2 / 246
61. شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، سامح الرواشدة ، وزارة الثقافة ، عمان-الاردن ، ط1 ، 1996 : 153-154 .
62. المعجم الادبي ، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1979 : 19
63. نظرية الادب : رينيه ويليك ، ت: محي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، ط3 ، 1972 : 245
64. الاسطورة والرمز (دراسات نقدية) ، ت: جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية، بيروت ، ط2 ، 1980 : 5
65. مضمون الاسطورة في الفكر العربي ، خليل احمد خليل ، دار الطليعة ، بيروت ، ط3 ، 1986 : 191
66. المصدر نفسه : 193
67. المصدر نفسه : 200
68. حياتي في الشعر ، صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت، 1969 : 100
69. المصدر نفسه :155
70. القناع في الشعر العربي المعاصر : 166
71. ينظر: القناع في الشعر العربي الحديث : 23-87
72. المصدر نفسه :25
73. ينظر: القناع في الشعر العربي الحديث : 51
74. المصدر نفسه : 63

75. المصدر نفسه :71
76. القناع في الشعر العربي الحديث : 18
77. المصدر نفسه :19
78. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب :297
79. القناع الدرامي والشعر ، فاضل ثامر ، مجلة الاعلام ، بغداد ، العـــدد 10 ـ 11 لسنة 1981 : 74
80. الناقد هو جابر عصفور ، ينظر: القنـــاع فـــي الشـــعر العربـــي الحـــديث ، الرواشدة: 17
81. المصدر نفسه : 17-18 .
82. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب :181
83. المصدر نفسه : 32
84. القناع في الشعر العربي الحديث : 17
85. اتجاهات الشعر العربي المعاصر : 124-125
86. المصدر نفسه : 160
87. ينظر : القناع في الشعر العربي الحديث : 20-21
88. المعجم الأدبي : 67
89. تجربتي الشعرية : 2 / 35
90. المعجم الادبي : 16
91. المصدر نفسه : 16 .
92. القناع في الشعر العربي الحديث ، الزبيدي : 98
93. المصدر نفسه : 104
94. الشمس والعنقاء : 200
95. المصدر نفسه : 201
96. القناع في الشعر العربي الحديث ، الزبيدي : 6
97. ينظر : المصدر نفسه : 9-10 .

98. المصدر نفسه : 10 .

99. يوضح هذا المخطط علاقة القناع بالمصطلحات القريبة منه .

100. يوضح هذا المخطط علاقة القناع بالمصطلحات القريبة منه ، فكلما ابتعدت القصيدة عن القناع نقص شروطه فيها ، واقتربت من قصيدة التوحد وكلما ابتعدت اصبحت قصيدة تلبس، واذا ابتعدت اصبحت استبطان ، وثم تصبح تشخيص ، وبعدها تصبح اسطورة ، وان لم تتوفر فيها عناصر الاسطورة ، اصبحت رمزا ، اذا ابتعدت عن الرمز تجردت من كل تلك الانماط واقتربت من المباشرة .

101. مذكرات الارقش ، ميخائيل نعيمة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ــ لبنان ، ط6 ، 1977 : 7 .

102. المصدر نفسه : 7

103. المصدر نفسه : 8

104. المصدر نفسه/12

105. ميخائيل نعيمة (الاديب الصوفي) ، ثريا ملحس ، دار صادر ودار بيروت ، 1964 : 185

106. ميخائيل نعيمة ، شفيع السيد ، (منهجه في النقد) ، شفيع السيد ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1972: 190

107. مذكرات الارقش :11

108. ميخائل نعيمة ، شفيع السيد :191

109. المصدر نفسه 184

110. المصدر نفسه : 184

111. ينظر : المصدر نفسه : 183–187

112. في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية) ، علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1990 : 21

113. ميخائيل نعيمة ، شفيع السيد : 189

114. مذكرات الارقش :71
115. ميخائيل نعيمة ، شفيع السيد : 92 . وينظر : مذكرات الارقش : 30
116. ميخائيل نعيمة ، ثريا ملحص : 200
117. مذكرات الارقش : 70
118. بناء الرواية ، سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 : 131
119. مدخل الى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 :102
120. غسان كنفاني (البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطين) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1978 : 85
121. البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994 : 8
122. مذكرات الارقش : 129
123. ينظر : النقد التطبيقي التحليلي (مقدمة لدارسة الادب وعناصره) ، عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 : 68
124. ينظر : عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال اونيليه ، ت: نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1991 : 158-166 .
125. ينظر: مدخل الى نظرية القصة : 75
126. مذكرات الارقش : 21
127. المصدر نفسه : 126
128. الكتاب هو : ميخائيل نعيمة (الاديب الصوفي) ، ثريا ملحص .
129. مذكرات الارقش : 55
130. الصورة الشعرية ، سي.دي.لويس ، ت: احمد نصيف الجنابي واخرون، دار الرشيد ودار الحرية ، بغداد ، 1982 : 203
131. غسان كنفاني : 110

132. مذكرات الارقش : 25
133. المصدر نفسه : 83
134. دير الملاك : 268
135. مذكرات الارقش : 57
136. المصدر نفسه : 26
137. المصدر نفسه : 63
138. المصدر نفسه : 64
139. انظر: الصورة الفنية في المثل القراني ، محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد ، بغداد ، 1981 : 167
140. مذكرات الارقش : 35
141. الصورة الفنية : 199
142. مذكرات الارقش :65
143. اصول النقد الادبي، احمد الشايب، مطبعة السعادة، القاهرة، 1964 : 242
144. المصدر نفسه : 259
145. المصدر نفسه : 249−250 .
146. ينظر: الايقاع الروائي في اللص والكلاب ، احمد الزغبي ، مجلة ابحاث اليرموك ، مج3 ، العدد 1 لسنة 1985 : 69
147. الاسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ، عز الدين اسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط3 ، 1986 : 361
148. ينظر: الايقاع الروائي في اللص والكلاب : 19
149. المصدر نفسه : 70
150. غسان كنفاني : 109
151. مبادى النقد الادبي ، أي. أي. ريتشاردز ، ت: مصطفى بدري ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، 1963 : 191 .
152. مذكرات الارقش : 90−91 .

153. المصدر نفسه 68

154. ينظر: ميخائيل نعيمة ، شفيع السيد : 183

155. الوجيز في دراسة القصص ، لين لويس ، ت: عبد الجبار المطلبـــي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 : 156

156. المصدر نفسه : 157

157. مذكرات الارقش : 7

158. المصدر نفسه : 12

159. المصدر نفسه : 136

160. المصدر نفسه :